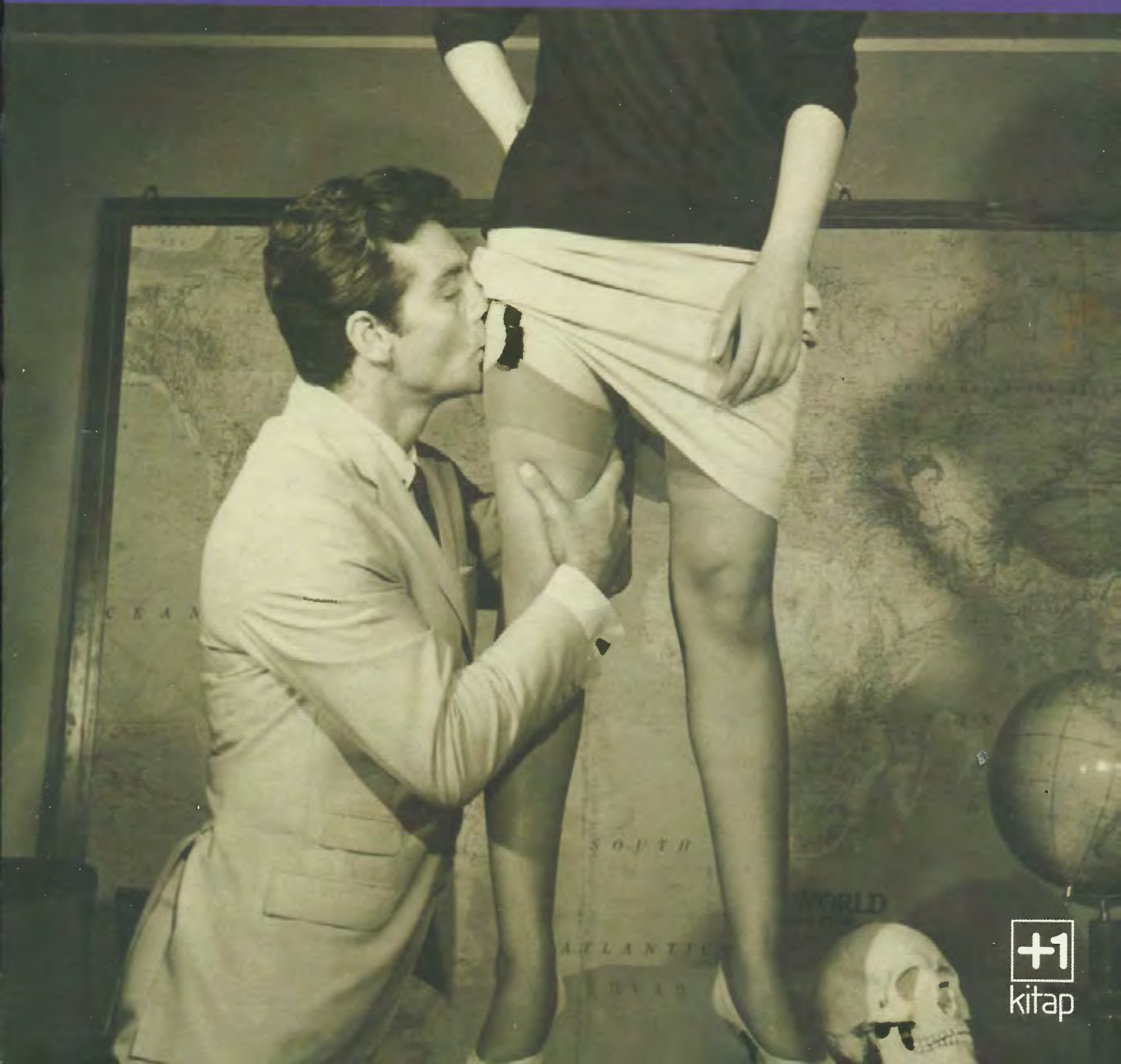
agâh özgüç

Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi



+1 kitap

+1 kitap

yaşamın toplamı

+1 Kitap 2006 / 24
Sinema Kitaplığı / Tür Sineması / 02
Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi

© Agâh Özgüç
© Yayın Hakları
PMP Basım Yayın Matbaacılık San. Tic. A.Ş.'ye aittir.

1. Baskı Broy,1988
2. Baskı Antrakt, 1994
3. Baskı Parantez, 2000
4. ve 5. Baskı, +1 Kitap, İstanbul Ekim 2006 (2 000 adet)

Yayın Yönetmeni
Eyüphan Erkul

Grafik Uygulama
Nejat Ceyhan

Düzelti
Senem Kale

Kapak Fotoğrafları
Suçlular Aramızda, Metin Erksan, 1964
Hedefte Vuruşanlar, Çetin İnanç, 1969
(Agâh Özgüç Arşivi)

Baskı ve Cilt
Euromat Entegre Matbaacılık A.Ş.
Sanayi Cad. No.17 Çobançeşme
Yenibosna/İstanbul
Tlf: 0212 451 70 70

ISBN 975-6063-24-6

PMP Basım Yayın Matbaacılık San. Tic. A.Ş.
Esentepe Mahallesi Kardeşler Sokak No: 42/1
Esentepe 34 394 İstanbul
Tlf: 0212 283 98 98 Faks: 0212 283 00 55

kitap@pmpyayincilik.com

Sinema Kitapları Editörü
Ertekin Akpınar

agâh özgüç

Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi

+1 kitap

AGÂH (NEDİM) ÖZGÜÇ

1932 yılında İstanbul'da doğdu. Yeşilköy Pansiyonlu İlkokulu'nda ve Haydarpaşa Lisesi'nde yatılı okudu. 1950'li yıllarda Attilâ İlhan'ın etkisiyle taşrada ve İstanbul'da yayımlanan *Yelken, Petek, Şairler Yaprağı, Türk Sanatı, Salkım* gibi birçok edebiyat dergisine şiirler, denemeler yazdı. 1961 yılında gazeteciliğe başladı. *Artist, Ses, Sinema* ve *Perde* gibi dönemin sine-magazin ağırlıklı dergilerinde çalıştı. Çalışmalarını belli aralıklarla kadrosuz olarak *Hafta Sonu, Exspress, Akşam, Yeni Gazete, Milliyet (Pazar Eki)* gibi gazetelerde, *Erkekçe, Kadınca, Bravo, Playboy, Playmen* gibi aylık dergilerde sürdürdü. *TV'de 7 Gün, Video Haber, Beyazperde, Gelişim Sinema, Antrakt, Mega Movie, Popüler Sinema, Milliyet Sanat, Cumhuriyet Dergi, Albüm, Sinema, Öküz* gibi dergilerin yanı sıra ismini ve kesin sayısını unuttuğu birçok dergide yazdı. On iki sayı çıkan *Sinema 65* dergisini yönetti. Elli beş yıllık profesyonel meslek yaşamında hemen hemen yazmadığı, çalışmadığı yayın kalmadı. Halen *Milliyet Sanat* dergisinde düzenli yazılar yazmaya devam etmektedir. Bu arada yurt içinde ve yurt dışında Sinema Afişleri Sergisi düzenlemektedir.

Yayımlanan eserleri: *Türk Filmleri Sözlüğü (4 Cilt) 1914-2002, Türk Sineması Sansür Dosyası, Arkadaşım Yılmaz Güney, Peçete Kağıdındaki Anılar-Cahide, 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması, Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney, Türk Sinemasında İlkler (Başlangıcından Bugüne), 80. Yılında Türk Sineması, Türk Sinemasında Cinayetler ve İntiharlar Dosyası, Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, Türk Film Yapımcıları Sözlüğü, Türkan Şoray, Afişlerle Türk Sineması, Türlerle Türk Sineması, 100 Karede Türk Sineması* ve *Bir Sinema Yazarının Günlüğünden Aykırı Notlar.*

ÖDÜLLERİ:

1992 Altın Artemis Ödülü - 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
1992-93 Sinema Ödülü - Ankara Sanat Kurumu
1999 Aziz Nesin Emek Ödülü - 11. Ankara Uluslararası Film Festivali
2000 Emek Ödülü - SİYAD (Sinema Yazarları Derneği)
2004 Sinema Ödülü - İFSAK

İÇİNDEKİLER

"Önsöz" Giovanni Scognamillo....11
"Agâh Özgüç'ün Bu Kitabı Üzerine" Selim İleri....13
"Seks mi? Erotizm mi? Cinsellik mi? Hangisi?" Agâh Özgüç....15
Türk Sinemasında Yabancı Kadınlar....17
Türk Sinemasında Kadın Kişilikleri....33
Türk Sinemasında Travestiler....53
Türk Sinemasında Fahişelik ve Hayat Kadınları....69
Kırsal Kesimde Şalvarlı Erotizm....85
Türk Sinemasında Cinsel Zorbalık....101
Striptiz Sahnelerinde Cinsellik....117
Türk Sinemasında Toplu Sevişme....135
Türk Sinemasında Fetiş Tutkular....147
Gençlik Filmleri ve Erotizm....159
Türk Sinemasında Lezbiyen İlişkiler....175
Türk Sinemasında Pornografi....189
Sosyal İçerikli Erotik Filmler....201
Olgunluk Çağını Yaşayan Kadınların Erotizmi....217
Türk Sinemasında Cinsel Fanteziler....223
Türk Sinemasında Yabancı Etkiler ve Cinsellik....253
Televizyon-Sinema İlişkilerinde Cinsel Politika....271
Türk Sinemasında Vamp Erkekler....281
Türk Sinemasında Erkekten Dönme Kadınlar....293
Mastürbasyon ve Orgazm Fantezileri....305
Sansür ve Cinsellik....315

Seks Filmleri Döneminde Sinema-Duvar Edebiyatı....323
Hamam Sahneleri ve Cinsellik....331
Yeşilçamın Güzel Hizmetçileri....343
Yeşilçam'da Genelev Manzaraları....351
Türk Sinemasında Bacılar, Kurallar ve Tabular Üzerine....361
Bizim 'Fettan Öteki Kadınlar'ımız....367
Töre ve Namus Cinayetleri....379
Türk Sinemasında Efemine Tipler ve Homoseksüel İlişkiler....385
Türk Filmlerinde Jartiyer....393
Bahar Öpüşmeleri ve Türk Sineması....403
Türk Sinemasında Dansözler....413
Türk Sinemasında On Erotik Film....429
Başlangıcından Günümüze Kadın Oyuncuları Kronolojisi....447

"Düşlerimizin odağı, hayatımızın temeli kadın. Onca istediğimiz, özlemini bir hançer gibi derimizde duyumsadığımız, ama örselediğimiz, hırpaladığımız, gelenek deyip, görenek deyip, namus deyip, onur deyip en acımasız biçimde eziyete, baskıya, giderek kıyıma uğrattığımız kadın... Onunla da onsuz da yapamadığımız kadın..."

ATTİLA DORSAY

Madam Kalitea, 1919, (İlk vamp kadın)

ÖNSÖZ

Türk sinemasında cinsellik sayısız yazılara, oturumlara, tartışmalara konu olmuştur. İşte ülkemizde cinsellik ve sinema sorunları üzerine, bir tarihçi ve dikkati ve sabrı ile eğilen 'uzman' kişilerden biridir Agâh Özgüç.

Sinemamızda, dönem dönem geniş yankılar uyandıran, değişik safhalardan geçen cinsellik, son aylarda çıkan ve seyirci tarafından çok tutulan bazı örneklerin gösterdiği gibi artık 'olgunluk' çağına girmiştir. Ya da girmek üzeredir. Aşırılığa kaçmayan, dozunda kalan estetik ölçüler içinde verilen cinselliğe dönük filmler bugün, salt erkek seyircilere değil ailelere de sesleniyor. Ve hiç kimse bu durumdan ne şikayetçi ne de tedirgin. Aksine genel eğilim -hasılatların gösterdiği gibi- gerçek, gerekli ve doğal bir cinsellikten yanadır. Ve bu kutlanacak bir aşamadır, gerek sinema gerekse toplum açısından.

Bugün tabular yıkılıyor, önyargılar yok oluyor ve insanın en doğal işlevi olan cinsellik, yasak, ayıp ve utanılacak bir şey sayılmayıp, hayatın ve hayatın bir parçasını yansıtan sinemanın içinde kaçınılmaz yerini alıyor.

1940 ve 1950'lerin 'göbek', 1960'ların yerli yersiz striptiz gösterilerinden, 1970'lerin önce seks, sonradan porno salgınından bugünkü duruma nasıl gelindi, hangi aşamalardan geçerek, hangi yasakları aşarak?

Agâh Özgüç, özel koleksiyonundaki zengin malzemeyi de değerlendirerek, tüm bu sorulara cevap vererek belgeleriyle bir tarihi açıklıyor. Bu, salt ulusal sinemanın tarihi değildir, toplumun belirli bir konudaki bilinçlenmesinin öyküsüdür.

Sömürünün, zevksizliğin, ilkelliğin ve çirkinliğin ötesinde çağdaş Türk sineması cinsellik sorununun,uzun bir yolu kat ettikten sonra, en azından bugün geçerli çözümüne varmış görünüyor.

Özgüç, işte bize bu yolun haritasını çiziyor. Zevkle, ilgiyle ve ibretle inceleyin.

Giovanni Scognamillo

Erica Ramberg

AGÂH ÖZGÜÇ'ÜN BU KİTABI ÜZERİNE

Bizde bazı uğraş alanlarının okuma yazmayla uzak yakın bir ilintisi yoktur. Onca meraklısına karşın sinema sanatımız da böyle okur yazarsız sürüp gitmiştir. Bizde, magazin üstü dergi, eleştiri dergisi ilgi devşirmez. Sinema sanatımızı hakkıyla değerlendiren bir iki eser ancak bulursunuz. Son yıllarda sinema kitaplarının sayısında ufak tefek bir artış göze çarpıyorsa, bu doğrudan doğruya birkaç Don Kişot'un kişisel çabasıyladır.

Agâh Özgüç'ü de bu Don Kişot'ların başlıcalarından saymak gerekir kanısındayım. Nice yıllardan beri sinemamızın film kronolojisini sunan kitapları, dergilerde sık sık rastladığımız eleştiri ve incelemeleriyle o, sevgi ve hayranlık beslediği sanat dalının okuryazarı olmayı yeğlemiştir, hem de sessiz sedasız, çelebi bir çalışkanlıkla.

Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, Özgüç'ün önemli bir verimi. Bu, sözünü fazla uzatmayan kitap, sinemamızın cinsellik sorununa, yaşanan hayattan örneklerle, verilerle ve pratiğin sözlüğüyle yaklaşmayı yeğliyor. Araştırmacı, ele aldığı sorunu yazıya dökerken, konuyu belirleyen örnek ve verilerin üstünde olmamayı, başka bir deyişle kılgının çerçevelediğine üstten bakmamayı özellikle yeğlemiş gibi.

Kitap, sinemamızın, yani en yaygın, en popüler sanat dal ve alanımızın cinsel değerlendirişini tasvirci bir anlatımla dile getirmekte. İleride meselenin sosyolojisine eğilecekler için yararlı bir kaynak olabilecektir kanısındayım.

Agâh Özgüç'ün nesnel kalmayı yeğleyişine karşıt olarak, ben ayraç açıp, Türk sinemasının son yıllardaki cinsellik değerlendirişleri konusundaki düşüncemi de yeri gelmişken belirtmek isterim. Öyle sanıyorum ki, sinemamız, birkaç eser dışta tutulursa, daha ilk adımda erotizm yerine pornografiyi seçmiştir. Sanatta cinsellikten konuşabilmek ancak erotik ifade edişlerle mümkündür. Yoksa, bizim sinemamızdaki gibi, çokluk, erotik olsun diye yola çıkılmış girişimler, pornografide takılıp kalır. Zaten asıl müstehcenlik de burada başlamaktadır. Unutmamak gerekiyor ki, olabildiğince güdümsüz olsun, sanatta erotizm, insanı mahkûm etmek yerine anlamak, kavramak ve tartışıp çözümlemekle tanıştırmaya yardım eder. Bu da ticari amaçların hepten dışındadır.

Şimdi sözü Sayın Agâh Özgüç'e bırakıyorum.

Selim İleri

İstanbul'da Aşk Başkadır filminde Fikret Hakan ve Giselle Dali, 1961

SEKS Mİ? EROTİZM Mİ? CİNSELLİK Mİ? HANGİSİ?

1965 yılıydı. Sevgili Giovanni Scognamillo ile birlikte bir kitap hazırladık. Adı *Türk Sinemasında Cinsellik*'ti. Bu ortak çalışma ikimizin olduğu gibi türün de ilk kitabı olacaktı. Tümüyle konunun çok derinlerine inmese de cinsiyet olgusuna dayalı bu kitaba yayıncı ararken, karşımıza gazeteci dostumuz İlhan Engin çıktı. Onun aracılığıyla James Bond türündeki polisiye kitaplar yayınlayan bir editöre gittik. Resimli bölümlerin mizanpajını yine sinema yazarı dostlarımızdan Hayri Caner yaptı ve kitap basıldı.

Ne var ki kapaktaki fotoğrafla bizim kitabın hiç ilgisi yoktu. Yayıncı kapağa yabancı bir kadının çıplak fotoğrafını koymuş adını da *Yerli Sinemada Seks* olarak değiştirmişti. Bu yetmiyormuş gibi kitap mahkeme kararıyla toplatılmasın mı? Tam bir hayal kırıklığına uğradık.

Şimdi ne yapacaktık? Elimizde yönetmen dostumuz Metin Erksan'ın kartıyla, olaya bir çözüm bulabilmek için üniversite koridorlarında dönemin ünlü hukuk profesörü sayın Çetin Özek'i arayışımı nasıl unutabilirdim. Böylece daha ilk kitabımda boyumun ölçüsünü almıştım. 1965 yılındaki bu acı deneyimden sonra inatla yine aynı konuyu içeren yeni bir kitap daha hazırladım. Adı, *Türk Sinemasında Erotizm 1914-1975.* Ardından hemen bir yayıncı buldum. Editör şu koşullarda kitabın basımını üstleneceğini söyledi:

"Evladım," dedi "erotizm lafından kimse anlamaz. Gel biz erotizm yerine seks sözcüğünü koyalım. Ve kapağının bir yerine de 'fotoğraflarla' lafını ekleyelim." Çaresiz "Peki," dedim, "erotizm yerine cinsellik olsun bari." O da kabul edilmedi. Yine kitabın adı değişti ve *Türk Sinemasında Seks* oldu. Bir türlü kapakta 'erotizm' ya da 'cinsellik' sözcüklerini kullanmak kısmet olmadı o güne dek. Ancak yayıncının basit bir seks kitabı gibi sansasyonel bir pazarlama yapması sonucunda kitap birkaç baskı yaptı.

Yıllar sonra giderek çeşitli evreler geçiren Türk Sinemasının erotizme sorgulayıcı bir tavırla yaklaşıp cinselliği olan 'yeni dişil kadın' imajının öne çıkışıyla kitabın da boyutları değişti. Bir yanda Yeşilçam'ın 'kukla bebek cinselliği', diğer yanda 'gizli tutkuların erotizmi' fotoğraflarla belgelendi. Son yıllarda önemli bir değişim de genç, dinamik bir yayıncı profilinden kaynaklanıyordu. Örneğin 2000 yılında ilk kez yeni boyutuyla *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* yayınlandığında sayın Hıncal Uluç *Sabah* gazetesindeki köşesinde şöyle yazıyordu: "Gönül ister ki, böyle renkli ve zengin malzemeden oluşan bu tür kitapların baskıları farklı olsun."

Örneğin Gerard Lenne imzalı Fransız baskısı *Erotisme et Cinema* ve Douglas Keesey imzalı *Erotic Cinema* bu görüşle örtüşen en önemli sinema kitaplarıdır kuşkusuz. Ve bir gün, sayın Uluç'un bu söyledikleri bizim ülkemizde de gerçekleşecektir yayıncılar sayesinde.

Geçmiş yıllarda kalan bu anıları yeniden yaşarken, türlere göre yeni bölümler eklenen *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* kitabım için yayıncı Pelin Ulusoy Tepret, Ertekin Akpınar, Eyüphan Erkul ve tüm PMP grubuna teşekkür ederim.

Agâh Özgüç

İstanbul'da Aşk Başkadır filminde Fikret Hakan ve Giselle Dali, 1961

TÜRK SİNEMASINDA YABANCI KADINLAR

"... Mürebbiye rolünde Madam Kalitea, cidden rolünü pek iyi anlamıştı. Senaryoda gösterilecek her şeyi mükemmel ifa etti. Çehresi, gözleri, evzaı dessas kokot ruhlu mürebbiyeyi tamamen ifa ediyordu." [1]

İşte 1919 yılının Mayıs ayında, Müze-i Askeri salonunda basın mensuplarına ve davetlilere özel olarak gösterimi yapılan *Mürebbiye* için, 1 Haziran 1335 (1919) sayılı *Temaşa* dergisinde İ. Galip Arcan böyle yazıyordu. Kokot ruhlu mürebbiye olarak tanımladığı Madam Kalitea ise, Türk sinemasının yabancı uyruklu ilk kadınlarındandı. Dönemin ünlü tiyatro sanatçısı 62 yaşındaki Ahmet Fehim'in, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan sinemaya uyarladığı *Mürebbiye*'de Rum asıllı Madam Kalitea, erkekleri baştan çıkaran Fransız yosması Anjel'i canlandırır. Madam Kalitea, 1919 yıllarının modasına göre toplu yüzlü, iri göğüslü, etine dolgun bir kadın tipidir. Dönemin münekkiti İ. Galip Arcan, Madam Kalitea'dan övgüyle söz ettiğine göre, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1898 yıllarında yayınlanan romanındaki yosma Anjel tipine, demek ki uygun düşüyordu.

İLK ÖPÜŞEN KADIN OYUNCU MADAM KALITEA MI?

Mürebbiye, Türk sineması tarihinde, kadın kahraman üzerine kurulan ilk filmdir. Filmin kahramanı Anjel, yaşlı sevgilisi Maksim'le Paris'ten İstanbul'a gelir ve onu, kaldıkları otelde karşılaştığı bir delikanlıyla aldatır. Bu arada dostu Maksim, onları odada kucaklaşıp öpüşürken yakalayınca da Anjel'i otelden kovar. Olaydan sonra genç kadın, bir Türk ailesinin yanına sığınarak mürebbiyeliğe başlar. Anjel bu arada Dehri Efendi'nin yalısındaki bütün erkekleri baştan çıkarır. Filmin finalinde genç âşık Semi, geçirdiği bir buhran sonucu

[1] Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi,* Artist Yay., 1962

Eliza Binemeciyan

Anjel'in odasına zorla girer ve aynalı dolabı açtığında içinden babası Dehri Efendi çıkar. Traji-komik bir sondur bu. Bir buçuk saatlik filmin, yalnızca belge olarak kalan çekim listesinden anlaşıldığı kadarıyla *Mürebbiye*'nin genel akışı, bir komedi havası içinde sürer. Ayrıca Ahmet Fehim'in, filmindeki cinsel durumları, yani Anjel'in ayna önünde diz çökerek onu öpmesi gibi sahneleri, dönem koşullarına uygun biçimde saf ve edepli olarak görüntülediği yazılır. Buna karşılık filmdeki erkek delisi yosmanın bir Fransız olmasının en çok da İstanbul'daki işgal kuvvetleri kumandanlarından Fransız generali Franchet d'Esperey'i kızdırdığı bilinir.

Bir tarihsel belgeye göre de Türk sinemasında ilk öpüşen kadın oyuncu, yabancı uyrukludur, yani Madam Kalitea'dır. Kaldı ki 1923 yılından önce Osmanlı ahlak anlayışına göre, Müslüman kadınların değil filmlerde öpüşmeleri, sahneye çıkmaları bile yasaklanmıştır. Bu nedenle de Cumhuriyet öncesi yerli filmlerde oynayan kadın oyuncuların tümü, Arşak Benliyan Kumpanyası'ndaki Ermenilerden ya da Beyaz Ruslardan oluşuyordu. İşte yine *Mürebbiye*'de Eda Kalfa'yı canlandıran Bayzar Fasulyeciyan adlı bir Ermeni kadınıdır.

Madam Kalitea'dan önce, bir Türk filminde oynayan yabancı kadın oyuncu Eliza Binemeciyan'dır. Ancak, 1917 yılında Sedat Simavi'nin yönetmenliğini yaptığı *Pençe*'de Binemeciyan'ın iki kadın oyuncudan hangi tipi canlandırdığı, filmin kopyaları kayıp olduğundan bilinmemektedir. Aynı yıl, yurtdışında çekilen ilk Türk filmi olan Celâl Esat Arseven'in *Koruyan Ölü*'sünde (*Die Tole Wacht*) iki kız kardeşten birini oynayan Lydia Ley adlı yabancı bir kadın görürüz.

'BİNNAZ' ROLÜNDE MATMAZEL BLANCHE

Ahmet Fehim, *Mürebbiye*'nin ardından bu kez *Binnaz*'ı beyazperdeye uyarlar. Lale Devri'nin fettan kadınlarından Binnaz'ın üzerine kurulan öykü, Yusuf Ziya Ortaç'ın manzum oyunundan aktarılmıştır. Saraylar, zindanlar gibi tarihi dekorlarda çekilen *Binnaz*, ayrıca Türk sinemasında ilk tarihsel film denemesi sayılır. Filmde Efe Ahmet'le Hamza Bey'i peşinden koşturan Binnaz rolünü de yabancı uyruklu Matmazel Blanche oynar. Ama film gösterime girdiğinde beklenen ilgiyi görmez. 1919 yılında *Temaşa* dergisinde, K. R.

Binnaz filminde Matmazel Blanche (ayakta)

imzasıyla yazılan eleştiride film kıyasıya tenkide uğrarken Matmazel Blanche bir azınlık güzeli olmasına karşılık, nedense pek çekici bulunmaz.

İşte 1917 yılından 1923'e, yani Cumhuriyet'in ilanına kadar olan süre içinde, Türk filmlerinde irili ufaklı rollerde bir dolu yabancı kadın görürüz. Bunlar, genelde azınlık oyuncularıyla, Çarlık rejiminin sona ermesiyle İstanbul'a yerleşen Beyaz Ruslardır. Örneğin Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılında yönettiği *İstanbul'da Bir Facia Aşk*'da başrol oynayan Anna Mariyeviç, bu Beyaz Ruslardan biridir. Mütareke yıllarında İstanbul'un Şişli semtinde yaşanan gerçek bir olaydan yola çıkan filmde, kötü yola düşmüş Mediha'yı büyük başarıyla oynadığı söylenir. Yine sözünü ettiğimiz filmde Mariyeviç'in yanı sıra, öteki rolleri üstlenen kadınların tümü, azınlık oyuncularıdır. Şöyle ki: Lian Console İffet'i, Roza Felekyan Büyük Hanım'ı, Aznif Minakyan Ziynet'i ve Siranuş Aleksenyan da Anne'yi oynarlar.

CUMHURİYET'TEN SONRA

Muhsin Ertuğrul'un Cumhuriyet sonrası filmlerinde Türk sinemasındaki yabancı kadın oyuncuların sayılarının giderek azaldığı görülür. Çünkü, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüyle yasak kalkmıştır. Böylece Müslüman Türk kadınlarının Türk filmlerinde yerlerini almasıyla sinemaya beklenen taze kan gelmiştir. Elena Artinova, bu dönemden kalan son yabancı kökenli oyunculardan biridir.

Eski yabancı kadın oyuncular giderek dönemlerini kapatırken 1931 yılında bu kez bir başka dönemin kapıları açılır. Yabancı uyruklu kadın sanatçılar, ortak yapım (co-prodüksiyon) çalışmaları nedeniyle Türkiye'ye gelmeye başlar. İşte Türk-Mısır-Yunan ortak yapımı olan *İstanbul Sokaklarında* adlı filmin çekimi, ülkemize dışarıdan gelen ilk yabancı kadın, Mısırlı şarkıcı Azize Emir'le gerçekleştirilir.

1933 yılında Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Fena Yol* da, bir Türk-Yunan ortak yapımıdır. Kadın oyuncuları da Yunanlı Marika Kotopoli ile Kiveli'dir. Çok çirkin olduğu için kimsenin yüzüne bakmadığı Kristina ile aşüfte ruhlu arkadaşı Hrisula'nın öyküsünü izleriz. Tüm zamanlarını aşk maceralarıyla geçiren, Marika Kotopoli'nin oynadığı Hrisula, bir berber kalfasıyla sevişir. Sonra da zengin bir adamın metresi olur. Daha sonra da arkadaşı Kristina'nın kardeşine kaçar. Arkadaşını kıskanan çirkin Kristina da artık kötü yola sapmaya hazırdır. Bu ortak yapımların dışında, özellikle de tarihsel filmlerde Yunanlı kadın oyuncular, 1950'li yıllardan sonra küçük rollerle boy göstermeye devam ederler. Syivia Degandi, Efi Palmi, Rena Vlahopulo (*Affet Beni Allahım*), Katya Linda (*Beyoğlu Güzeli*) gibi... Bu arada Pola Morelli ile Luiza Nor'u da tanırız. Ne var ki hiçbiri ne bir yıldız, ne de gerçek anlamda uluslararası üne sahip kişiliklerdir. Sadece isimler yabancıdır. Bunlardan sonra gelen Kika Poli ve Keti Dalmas da öyle.

Münir Hayrı Egeli'nin, Refik Halit Karay'ın aynı isimli romanından uyarladığı *Nilgün*'deki Alman asıllı Erika Ramberg, oyuncu olarak belki biraz farklıdır. 1955 yılında Lütfi Ö. Akad'ın yönettiği *Beyaz Mendil* filminde Fikret Hakan'la oynayan Ruth Elizabeth de bir Alman kızıdır. Köylü kızı Zeliha'yı oynayan Ruth Elizabeth, bir yabancı olarak bu rolde pek yadırganmaz. *Bir*

Nilgün filminde Cüneyt Gökçer ve Erica Ramberg,1954

Kadın Tuzağı'nda Eva Palmer, *Karasu*'da Mari Blanchard... Ve yabancı kadın oyuncuların Türk sinemasındaki serüveni, hızla 1960'lara doğru uzanır.

ÇIPLAKLIK GISELLE DALI İLE BAŞLAR

Faruk Kenç'in *Ölmeyen Aşk* adlı filminde Efgan Efekan'la başrolü oynayan Fransız şarkıcı Maria Vincent bir skandal yıldızı olarak dikkati çekti. Çıplak pozlar veren ve uyuşturucuya düşkün olduğu iddia edilen bu esmer seks bombası bir yana, Türk sinemasında asıl dikkati çeken, yabancı oyuncu Yunanlı Giselle Dali'ydi. Ne var ki Dali de uluslararası düzeyde bir oyuncu değildi. Ama 1961 yılında Süreyya Duru'nun *İstanbul'da Aşk Başkadır* adlı filminde çırılçıplak soyunarak tüm dişiliğini cömertçe sergilemekten de kaçınmadı.

Gerçekten nefis, iç gıcıklayıcı bu Yunan güzelinin, özellikle de filmin deniz sahnelerinde Fikret Hakan'la ıslak ıslak sevişmesi hatırlardadır. Fikret Hakan'ın tuzlu omuzlarında dolaşan dili, ıslak sarı saçları ve vücuduna yapışan siyah elbisesi bu sevişme sahnelerinde erotik çeşitlemeleri oluşturuyordu. Ve belki de Türk sinemasında yabancı kadın çıplaklığı, sansasyonel açıdan sınırsız biçimde ilk kez Giselle Dali'yle başlıyordu.

Sansasyonel açıdan 1962'lerden sonra *Şarkıcı Kız*'da Arap kökenli Maha, *Cehennemde*

Maria Vincent

*İstanbul'da **Aşk Başkadır*** filminde Fikret Hakan ve Giselle Dali, 1961

Aliki Vuyuklaki

Buluşalım'da Alman Chistiane Nielsen, *Kibarlar*'da yine Yunanlı oyuncu Mara Kondu, Türk filmlerinde görülen yabancı kadın oyunculardı.

ALIKI VUYUKLAKI OLAYI

Giselle Dali'den sonra, 1917-1923 döneminde olduğu gibi Rum asıllı kadın oyunculara yeniden şans tanınmaya başlanmıştı. Yeniden Türk-Yunan ortak yapımlarına dönüş, bu arada 'yıllardan beri' iki ulus arasında sürüp giden gerginliği de böyle ortak bir çalışma sonucu bir ölçüye kadar yumuşatabilmişti. Tabii, bu tür ortak ilişkilerin altında yatan temel amaç, ünlü Yunan yıldızlarıyla Türk filmlerinin dış pazara açılmasını sağlamaktı. İşte Aliki Vuyuklaki, bu dönemde Türk sineması için yeni bir yüz ve farklı bir anlayışın sonucu olarak ortaya sürüldü. Ne var ki Aliki Vuyuklaki, yalnızca Yunanistan sınırları içinde tanınan bir yıldızdı. Dünya pazarlarına açılabilecek kadar uluslararası bir üne sahip değildi. Buna karşılık filmin yapımcısı Özdemir Birsel tarafından Vuyuklaki'ye 400 bin liralık değer biçildi.[2] O yıllarda gerçekten Türk sineması için çok yüksek bir ücretti bu. Üstelik bu para Yunanistan'a transfer ediliyordu. Olayın yankıları giderek büyüdü. İstanbul Radyosu'nda düzenlenen açık oturum ve dönemin haftalık siyasi dergilerinden 28 Şubat 1963 tarihli *Yön*'ün konuyla ilgili soruşturması karşıt görüşlerle sonuçlandı. Ve gerçekten de Aliki Vuyuklaki'nin Orhan Günşıray'la başrollerini paylaştığı *Sıralardaki Heyecanlar*, dış pazar açısından hiçbir yarar sağlamadı. Eğer amaç Yunanistan'a açılmaksa, Türk filmleri zaten o ülkede pazar bulabiliyordu. Sonuç fos çıkmıştı. Avrupa sinemasında yeterince tanınmayan

[2] "Soruşturma: Aliki Vuyuklaki için ne diyorlar?", Agâh Özgüç, *Yön*, s. 63, 28 Şubat 1963

Sıralardaki Heyecanlar filminde Aliki Vuyuklaki ve Orhan Günşiray, 1963

Aliki Vuyuklaki'nin büyüsü tutmamıştı. Gerçekte 400 bin liranın Yunanlı dilberin hayali şöhretine değil, yalnızca magazin basınında sansasyon yaratması beklenen düzmece aşk ilişkileri için verildiği de ayrıca ortaya çıkıyordu. Şu garip rastlantıya bakın ki, bir süre sonra da bazı politik nedenlerle Yunan filmlerinin Türkiye sinemalarında gösterimi yasaklanacaktı.

TÜRKAN ŞORAY OLMAZSA SONIA VIVIANI

1969'dan sonra Türk filmlerinde oynayan yabancı kadınların yerini bir süre için Araplar aldı. Mısırlı Ketayum, *Yedi Belalılar*'da Yılmaz Güney'le; Füruzan, *Büyük Yemin*'de Cüneyt Arkın'la; şarkıcı Tarup, *Altın Çocuk Beyrut'ta* adlı filmde Göksel Arsoy'la oynadılar. Seks avantürlerinin, Tarkan gibi resimli roman kahramanlarının geçerli olduğu dönemde İsveçli Eva Abrahamson ortaya çıktı. Yönetmen Halit Refiğ'le evlenip ayrıldıktan sonra da Eva Bender adıyla, o yılların en çok soyunan kadınlarından biri oldu. Sarışın İsveçli her filmde cömertçe soyunuyor ve sevişiyordu. Türk filmlerinde en çok soyunan oyunculardan biri de Romina Terry idi. Her iki yabancı uyruklu kadın oyuncunun soyunma dışında bir etkinliği olmadı. Romina'dan önce Sara Stephan, *Şeyh Ahmet*'te Fikret Hakan'la; Fransız asıllı Estella Blain *Çıplaklar*'da Demir Karahan'la birer kez oynayıp ülkelerine döndüler. Karahan'ın karısı olan Estella'yı (evlenip ayrıldılar) bir adada iki erkeği birbirine düşüren vamp kadını oynarken, film boyunca vücuduna yapışmış ıslak elbisesiyle, yarı çıplak izledik.

Yugoslav asıllı Beba Loncar'dan sonraysa Türk sinemasında bir dolu İtalyan dilberi daha gördük. *Cani*'de Tarık Akan'la oynayan Karin Weil, filmin bir sahnesinde soyunur. Küçük göğüslü Daniella Giardano, *Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı* adlı filmde dantelli siyah

Şeyh Ahmet filminde Sara Stephan ve Fikret Hakan, 1968

külotuyla kalıncaya kadar soyunurken, Antonella Monopoli ise Romalı Dilber'de daha ileri gider. Yine de sonuç değişmez. Tüm bu İtalyanlar hem oyunculuk, hem de dişilik açısından sıradan çıplaklar olmanın dışına çıkamazlar. Bir anlamda, üçüncü sınıf yerli soyunan kadınlardan farkları yoktur. Ancak 1975 yılında, İtalyan Gisella Dali'den bu yana erotik bir kadın olarak, çekici ve diri vücuduyla sıradanlığı aşabilen yalnızca İtalyan Sonia Viviani'dir.

Aslında, *Teşekkür Ederim Büyükannem*'de, bu rolün ilk sahibi Türkan Şoray'dır. Ama Şoray, adı geçen filmde soyunmayı kabul etmeyip çıplaklığa kendine özgü bir sınırlama getirmek isteyince yerine Sonia Viviani alınır. Ülkesinde birçok filmde oynamasına karşılık Türkiye'de o yıllar için yeterince bilinmeyen Sonia Viviani, Osman Seden'in yönettiği *Delicesine*'de cesurca soyunur. Irving Waelace'in ünlü bir romanından uyarlanan bu filmde, dört serserinin kaçırıp bir evde sürekli tecavüz ettikleri ünlü sinema yıldızını oynayan Viviani, tüm bu sahnelerde çırılçıplaktır. Özellikle de elleri karyola demirine bağlı sahneler ve Kadir İnanır'la seviştiği bölümler bir hayli etkileyicidir. Böylece Türk sinemasındaki ithal malı kadın oyuncular, Fransız Christin Haydar (ülkemizdeki magazin basının yakıştırmasıyla, 1900'lü yılların başında yaşayan "Vezir Haydarpaşa'nın Gelini" olarak tanınan Fransız skandal yıldızı) ve Frances Chandler gibi isimlerle sürüp gider. 1917'den bu yana değişen nedir ki? Cinselliğin boyutları mı, yoksa Türk filmleri afişlerini süsleyen, yabancı kadın isimleri midir? Kararı siz verin.

Yine de bu konudaki kararı Hanna Schygulla ile Erden Kıral veriyor. Kıral'ın 1992'de bir ortak yapım olarak yönettiği *Mavi Sürgün*'de oynayan (küçük bir rolü olsa da) Hanna

Çıplaklar filminde
Estella Blain ve
Demir Karahan, 1971

Estella Blain

Sonia Viviani, *Delicesine* filminden bir sahne

Schygulla, uluslararası yıldız özelliklerine sahip bir oyuncudur. Böylece 1990'lı yılların başlarında Türk sineması ilk kez, 'yabancı kadınlar' konusunda evrensel boyutlar içeren 'sahici' bir kadın oyuncuyla tanışmış olur.

Türk sinemasındaki yabancı kadın oyunculara, Ahmet Hoşsöyler'in Fransa'da çektiği *Acılar ve Arzular*'da oynayan Catherine Bidault ve Severine Ktonza ile yenileri eklenir. Her iki Fransız kadın oyuncu da Paris'teki ajanslar kanalıyla bulunan önemsiz, sıradan yıldızcıklardır. Aynı yıllarda Yücel Uçanoğlu'nun *Bir Umut Uğruna*'sındaki Anna Marie Bubke ve *Umutsuz Yollar*'ındaki Sandro Amproz da aynı çizgideki yabancı oyunculardandır. Tunç Başaran'ın *Uzun İnce Bir Yol*'undaki Caren Liby içinde aynı şey söylenebilir. Yavuz Turgul'un *Gölge Oyunu*'ndaki Rus oyuncu Larissa Litichevskaya ise, sağır ve dilsiz rolüyle oldukça farklı bir konumdadır. Filmin bütünü içinde başarılı ve doğal oyunuyla önemini duyumsatır.

1994 yılından başlayarak özellikle fiziksel açıdan seçimleri iyi yapılan güzel vücutlu yabancı mankenler gündemdedir. Sinan Çetin'in *Bay E*'sindeki Natalie Heroux, bu seçimin getirdiği ilklerden biri. Filmin önemli başrollerinden ve ana karakterlerinden birini canlandıran Kanadalı manken Heroux, mini etekli uzun bacaklarıyla, askılı kolsuz elbisesiyle baştan sona, cömertçe bir cinsellik sergiler. Aşırı bir biçimde soyunmaz, ama Sinan Çetin'in alttan, yani Tinto Brass benzeri bacakarası çekimleriyle dişiliği çok daha etkileyici biçimde öne çıkar.

Hanna Schygulla ve Can Togay, *Mavi Sürgün* filminden bir sahnede

EURIMAGES DESTEKLİ ORTAK YAPIMLARDA YABANCI KADIN CİNSELLİĞİ

1995-1996 yılları arasında yabancı kadın oyuncuların sayısal ağırlıkları giderek artacaktır. Bu tırmanışta özellikle de Eurimages destekli ortak yapımların önemli payı vardır. İşte Olivia Bonamy, Beatris Rico, Julien Brendler, Jessica Campbell, Francesca d'Aloja ve Sabina Sanzio bu ortak yapımların yabancı kadın oyuncularıdır.

Ali Özgentürk'ün *Mektup* adlı filminde oynayan Jessica Campbell, sinematografik açıdan son derece düzgün vücutlu Amerikalı bir mankendir. Tarık Akan'ın karısı rolünde izlediğimiz sarışın manken, filmin bir sevişme sahnesinde jartiyerli siyah çorapları ve Yugoslav Mirsad Berovic'in arkadan yaklaşıp kamerasıyla görüntülediği kaba etlerinin arasındaki bikini külotuyla tüm dişiliğini sergiler. Ancak ayaktaki sevişme sahnesinde rahat olmadığı izlenimi verir. Tarık Akan elini eteğinden içeri attığında; onu gizlice itmeye çalışır sanki...

Mustafa Altıoklar'ın bir 'dönem filmi' denemesi olan *İstanbul Kanatlarının Altında*'da İspanyol Beatriz Rico, özellikle de hamam sahnesinde çırılçıplak görüntülenir. Hazerfen Ahmet Çelebi'nin (Ege Aydan) kölesi rolündeki İspanyol Francesca (Beatriz Rico) aşk sahnelerinde hiç teklemez. Hem cömert, hem doğal hem de körpe cinselliğiyle dikkat çeker. Sungu Çapan, Beatriz Rico-Ege Aydan ikilisinin bu tür sahneleriyle ilgili olarak şu yorumu getirir: "... aşk sahnelerinin sahiciliği bakımından da sevişmeyi bilen bir bakışın ürünü bu film, sinemamızda sık sık rastlanmayan biçimde bu sahnelerin hakkını veriyor..." [3]

Tunç Başaran'ın Paris'te bir ajans aracılığıyla bulduğu Fransız Olivia Bonamy, gerçek bir 'çocuk kadın' tiplemesiyle olağanüstü bir oyun tutturur, sımsıcak bir dünya kurar *Sende Gitme* filminde. Film boyunca aksamadan, soluğu kesilmeden...

Başrolü oynamasa da filmin içeriğinde düşsel bir sevgi temasını gözler önüne seren Alman Julia Brendler, sirkteki tutsak denizkızı rolüyle bir şiir gibi durur. İp cambazının (Hugh O'Connor) âşık olduğu, belinden yukarısı çıplak denizkızının başından aşağı dökülen sularla yıkandığı sahnedeki yaşam coşkusu ve attığı çığlıklar unutulur gibi değil. Barış Pirhasan'ın yönettiği *Usta Beni Öldürsene*'deki bu sahne gerçekten cinsel öğelerle yazılmış bir şiir gibidir.

Atıf Yılmaz'ın *Nihavend Mucize*'sinde Haluk Bilginer'i siyah dantelli külot-sütyeniyle baştan çıkarmaya çalışan çapkın kız rolündeki manken Sabina Sanzio ve Ferzan Özpetek'in *Hamam*'ında oynayan İtalyan Francesca d'Aloja ile yabancı kökenli kadınlar günümüze kadar sürüp gelir, Eurimages destekli filmler sayesinde...

1998 yılında yine Ferzan Özpetek'in Eurigames destekli *Harem Suaresi*'nde Maria Gillain Sultan Abdülhamit'in gözdesi Safiye rolündeydi. İtalyan sinemasının ünlü yıldızlarından Valeria Golino ile Lucia Bose'u ve aynı yıl, Biket İlhan'ın *Kayıkçı* adlı filminde Yunanlı güzel Katherine Mautsastos'u izledik.

2000 yılında Ali Özgentürk'ün Kemal Sunal'ın anısına adadığı *Balalayka*'da ise Rus oyuncu Yekaterina Rednikova oynadı. Zeki Alasya'nın *Rus Gelin*'inde ise okçu Lena rolüyle Tatsyana Tsvikeviç yürekleri yakmıştı... Ama 2000'lerin asıl sürprizi, bir dönem erkeklerin rüyalarını

[3] "Uçtu Uçtu Hazerfan Uçtu", Sungu Çapan, *Cumhuriyet* gazetisi, 20 Mart 1996

süsleyen,"cinsel özgürlüğün simgesi" ve özellikle de ünlü "uçak erotizmi" sahnesiyle unutulmazlar arasına giren Emmanuella yani Slvia Kristel'in yıllar sonra bir Türk filminde Daryl Hannah ile birlikte oynaması oldu. Yazık ki Sinan Çetin'in, *Banka* adlı bu filmi gösterime giremedi. 1970'li yıllarda Just Jeackin'in keşfettiği, Hollanda kökenli Fransız seks yıldızı elbette yaşlanmamıştı. Ama...

TÜRK SİNEMASINDA KADIN KİŞİLİKLERİ

Önce Muhsin Ertuğrul'un 1953'de yazdığı anısından ilginç bir bölümü okuyalım:

> "... Birinci perdenin sonunda Kadıköy Polis Başkomiseri efendi sahneye geldi ve kadın oyuncular arasında müslim bir hanım bulunduğundan oyunu yasaklayacağını bildirdi. Jale Hanım'ın ikinci perdede vazifesi olmadığı, üçüncü perdedeki rolü de önemsiz olduğundan oyunun yasaklanması gibi bir olaya girişilmemesi, şayet bu hanıma oyunculuk etmesini engelleyen varsa ertesi gün zabıtaca uygulanması, orada bulunan yönelim kurulu üyelerimizden Hüseyin Suat (Yalçın) ve İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) ve edebi kurul üyeleri Reşat Nuri (Güntekin) ve Salih Fuat beyler tarafından rica edildi. Bu ricaya aldırmadan ikinci perdeden sonra oyunun yasaklandığı seyircilere duyuruldu. Müslim kadınların resmi devlet dairelerinde memurluk, tüccar yanında yazıcılık, veznedarlık, sokaklarda satıcılık, hatta ellerinde resmi vesika ile fahişelik etmesine müsaade edildiği halde bir sanat mesleği olan tiyatroculuğa girmesini yasaklayan hiçbir neden olmaması gerekir..."

Darülbedayi Yönetim kurulunun 15 Eylül 1920'de yazıp, Belediye Başkanlığı'na gönderdiği bir belgeydi bu. Söz konusu tarihsel belgede adı geçen kadın oyuncu da sahneye çıkan ilk Müslüman Türk kadınıydı.

1920'nin 9 Eylül Perşembe akşamı Jale takma adıyla, Kadıköy kışlık Apollon Tiyatrosu'nda sahneye çıkan Afife Hanım, bir hafta sonraysa görüldüğü gibi olaya polisin el koymasıyla tutuklanıyordu.

Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküp yabancı güçlerin paylaştığı ve bağnazlığın, din sömürüsünün kol gezdiği ülkemizde Afife Jale'nin bir Türk kadını olarak sahneye çıkması gerçekte yüreklilik isteyen bir girişimdi. Osmanlı toplumunda gerçek değerini ve yerini bulamayan Türk kadınlarının çeşitli işler yapmasına, kaldı ki elinde vesikası varsa fahişelik eylemine bile müsaade edildiği halde, tiyatro ve sinema gibi sanatsal uğraşlarına kesin biçimde hak tanınmıyordu. O dönemde siyasal ve sosyal ortamından kaynaklanan bu tutucu bakış açısı, 1923'e kadar Türk kadınlarının sahnede ve perdede görünmelerini yasaklanmış, bu görevi Ermeni asıllı kadın oyuncular üstlenmişti. İşte o günlerin güç koşulları altında sahneye çıkma yürekliliğini gösteren Afife Jale, kuşkusuz Türk tiyatrosunun bir anıt kadınıdır. Ve dönemin ünlü romancılarından Reşat Nuri Güntekin, bu 'anıt kadın'la ilgili olarak şunları yazar:

> "Afife Jale Türk tiyatrosunun ilk kadınıdır. Dünyamızdaki hemen hemen şaşmaz bir kaideye uyarak bu ilk olmak mazhariyetinin kefaretini birçok acılar ve sefaletlerle ödeyerek, pek genç yaşta ölmüştür. Şimdikiler onun sendelemiş ve nihayet düşmüş zayıf izleri üzerinde yürüdüklerini unutmamalıdırlar." [4]

Evet, Afife Jale bu yola baş koymuş tarihsel bir 'kurban'dı. Bir başka iddiaya yani dönemin tiyatro tarihçisi Refik Ahmet'e göre, sahneye Amelya takma adıyla çıkan ilk Türk kadını Kadriye Hanım'dı. Bu olayın asıl tanıklarından biri de tiyatro sanatçısı Ahmet Fehim'di. Yıllar sonra, tiyatrocu Vasfi Rıza Zobu bu gerçeği şöyle vurgular:

> "Müslüman Türk kadının sahneye çıkma hadisesi İstanbul'da Afife ile başlamış değildir. Afife ikincisi. Bu hadiselerden birincisi Sultan Hamit zamanında cereyan etmiştir."

Yine bir başka iddianın öteki ismi, Gülriz Sururi'nin teyzesi Mevdude Refik'tir. Mevdude Hanım'da Afife Jale gibi baskın sırasında tiyatronun arka kapısından kaçırılmıştır.

Vafi Rıza Zobu'nun açıklamasına göre, Şehzadebaşı semtinin dillere destan güzeli Kadriye Hanım'ın sahneye çıktığı yer Nazilli, tarihi ise 1889'dur. Eğer bu tarih doğruysa Kadriye Hanım, Afife Jale ve Mevdude Refik'ten yaklaşık 30 yıl önce sahneye çıkmıştır.

DEVRİMLE GELEN: BEDİA MUVAHHİT, NEYYİRE NEYİR

Nasıl ki Afife Jale, bir Müslüman Türk kadını olarak sanatsal bir savaşımın öncüsüyse, Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir de Türk kadınları olarak Türk sinemasının devrimle gelen ilk kadın oyuncularıydı.

[4] Selim İleri, *Sepya Mürekkebiyle Yazıldı*, sy. 96, Oğlak Yay., Temmuz 1997

Bedia Muvahhit

Neyyire Neyir

Cahide Sonku

1923'teki Atatürk devrimlerinden önce Türk sinemasıyla ilişkisi olan kadın oyuncular, Beyaz Ruslar'dan ya da Ermeni ve Rum azınlıklardan oluşuyordu. Örneğin Madam Kalitea, Matmazel Blanche, Rana Dilberyan, Eliza Binemeciyan, Anna Mariyeviç, Roza Felekyan, Madam Sarmatova, Helena Artinova Türk filmlerinde oynayan belli başlı, yabancı uyruklu kadın oyunculardı.

Cumhuriyet Türkiye'siyle birlikle kadın, sanatsal yaşamda yerini alıyor, böylece devrim sonrası *Ateşten Gömlek* adlı ünlü romanın uyarlamasında Ayşe'yi Bedia Muvahhit, Kezban'ı da Neyyire Neyir oynayarak Türk sinemasında yeni bir dönemi başlatıyorlardı.

Daha sonraki yıllarda *İstanbul Sokaklarında* ile Semiha Berksoy, *Kaçakçılar*'la Türkiye Güzeli Feriha Tevfik, *Bir Millet Uyanıyor*'la Emel Rıza, *Cici Berber*'le Şevkiye May, *Düğün Gecesi*'yle Halide Pişkin Türk kadın oyuncuları olarak beyazperdeye geliyorsa da, bu dönem içinde altı çizilebilecek, yani öne çıkabilen bir kadın kişiliğinden söz edilemezdi.

Sonraki yıllar Halide Pişkin'in belli bir kadın tipine doğru yöneldiği görülüyorsa da etkili olamıyordu.

Çünkü hem o yıllardaki koşullar, hem de konular belli bir kadın kişiliği üzerine kurulmadığı için, kadın oyuncular erkek kahramanları ağır basan filmlerde silik tipler olmaktan öteye gidemiyorlardı.

İLK SİMGE, İLK KADIN YILDIZ: CAHİDE SONKU

Türk beyazperdesine 1933 yılında *Söz Bir Allah Bir* adlı filmle gelir Cahide Sonku. Bir yıl sonra oynadığı *Bataklı Damın Kızı Aysel*'de kadın kahraman üzerine kurulu, ilk kez belli bir kişilik ortaya çıkar.

Gerçekten Cahide Sonku, dönemini etkilemiş, *Bataklı Damın Kızı Aysel* adlı filminde başına bağladığı eşarp, Aysel adıyla o dönemin genç kızları arasında moda olmuştu. Ve 1934 yılının Cahide'sini Haldun Taner şöyle dile getirir:

> "*Bataklı Damın Kızı Aysel* filminin son sahnesinde arabanın yanında bir köylü kızı yürür. Yemenisi güzel saçlarını, cepkeni ince endamını, şalvarı ceylan gibi bacaklarını saklamasına ve üstelik sırtı da size dönük olmasına karşın gözünüzü ondan alamazsınız. Çocukluktan yeni çıkmışlıkla dişiliğe basmışlığın Rodin'i çıldırtan o tam kıvamında bileşimi, önünüzde gidiyordur. Araba gider ağaçlıklı yolda ve köylü kızı yürür onun yanında... Bir yürüyüş değil, şarkı söyleyiştir bu. Vücuduyla, varlığıyla, dişiliğiyle, saflığıyla. Siz de bu yürüyüş hiç bitmese dersiniz. Bu yürüyüşü yapan bir genç kız bundan güzel olamaz."

Sezer Sezin

Muhterem Nur

Bu kırsal kesimin kızı Aysel'in yanı sıra kentli bir bar kadını daha vardı *Şehvet Kurbanı*'nda. 1940'ların Cahide Sonku'suydu bu. *Bataklı Damın Kızı Aysel*'de Cahide Sonku nasıl ki ince, saf bir çocuk kadın dişiliğini sergilemişse, *Şehvet Kurbanı*'nda da baştan çıkarıcı, iç gıcıklayıcı ve de uğursuz bir vamp güzelliğini getirmiştir 1940'ların sinemasına. Özel yaşamının en parlak döneminde 'buğulu sesli, fildişi tenli, altın tabakalı, zümrüt çakmaklı düşsel bir kadın' olarak tanımlanan Cahide Sonku'nun Türk sineması için bir başka önemi de kendinden sonra gelenlere yıldızlık yolunu açmasıydı. Örneğin Türkan Şoray, yıldızlığın özellikle de Türk sinemasındaki tapılacak kadın mitosunun, erişilmesi güç ve belki de günün değişen koşulları içinde son uzantısıydı.

YILDIZSIZ YILLAR

1935'den 1953'e kadar olan dönem içinde Cahide Sonku'dan başka (Sezer Sezin'in dışında) gerçek anlamıyla bir yıldız gelmedi Türk sinemasına. Bu on sekiz yıllık süre içinde her ne kadar Nezihe Becerikli, Muazzez Arçay, Gülistan Güzey, Oya Sensev, Nevin Aypar, Melahat İçli, Hümaşah Hiçan, Mesiha Yelda, Deniz Tanyeli, Gönül Bayhan, Pola Morelli tipleme konusunda öne çıkıp ün yapmışlarsa da, toplum üzerindeki etkileri belli bir sınırı aşmıyordu.

O dönemde çevrilen köy ve burjuva melodramlarında kadın oyuncular genellikle silik ve işlevsiz kalıyordu. Bir de erkek kahramanları ağır basan avantürler ve tarihsel filmlerin geçerliliği düşünülürse durum tümüyle ortaya çıkıyordu.

Fatma Girik

Hülya Koçyiğit

Neriman Köksal

Genelde bu koşullar içinde Nevin Aypar, Oya Sensev, Deniz Tanyeli kırsal kesimin masum kızlarını, Mesiha Yelda ve Gülistan Güzey kent soylu kızları içtenlikle oynamışlardı.

Yine bu dönemde akılda kalan kötü kadın tipleri Pola Morelli ile Gönül Bayhan'dı. Morelli, büyük şehir avantürlerinin, Bayhan da köy ve aile melodramlarının baştan çıkarıcı kadınıydı.

EZİK KADIN PROTOTİPİ: MUHTEREM NUR

1953'den başlayarak 1960'lara uzanan süreç içinde kadın tipleri daha belirginleşir. Her yıl çekilen film sayısı giderek artar. Film sayısındaki hızlı tırmanış, her yıl bir dolu yeni kadın tipleri, yeni kadın oyuncuları da beraberinde getirir. Örneğin 1953'te çevrilen film sayısı 50'dir. 196l'deyse bu sayı 116'ya çıkar. İşte 1953-1960 döneminin tipleme konusunda altı çizilecek oyuncuları Sezer Sezin, Muhterem Nur, Neriman Köksal, Belgin Doruk, Çolpan İlhan, Fatma Girik, Leyla Sayar ve Türkan Şoray'dır.

Yüz çizgileri olarak Muhterem Nur, Türk sinemasının en güzel resim veren, en fotojenik kadınlarından biridir. Özellikle de burnu, profili sanki bir yontucunun elinden çıkmış kadar düzgün ve çarpıcıdır. Tüm bu belirgin fiziksel özelliğine karşılık, boyu kısa olan Nur'un birlikte oynadığı erkeklerle bu açıdan belli bir uyum sağlaması için çoğu kez ayaklarının altına takoz konulduğu bilinen tek kusurudur.

Kırsal kesimin, kenar mahallenin Türk kadını, genel yapısı içinde yalnızdır, eziktir. Erkeğini sevdiği gibi bağışlamasını da bilir. Giderek de sömürülür ve toplumun dışına itilir. İşte Muhterem Nur'un Türk sinemasındaki genel çizgisi budur. Kadere çelme atamayacak kadar zayıf, acıların kadınıdır.

Gerçek yaşamında da sinemada üstlendiği tiplerle benzeşmeleri olan Muhterem Nur, sürekli acı çeken, ağlayan, boynu bükük kadın tiplerinin simgesi ve böyle bir kadın kişiliğinin prototipi olur. Sade, gösterişsiz, abartısız oyun yeteneğiyse tartışılmaz. *Üç Arkadaş* filmindeki parklarda çengelli iğne satan, gözleri görmeyen Gül rolü, bu yeteneğinin en açık kanıtıdır.

Sinemada yıldız özelliklerini taşıyan her artist, iyi bir oyuncu sayılmayacağı gibi her iyi oyuncu da bir yıldız olamaz. Olursa da herkese özgü bir durum değildir bu. İşte Muhterem Nur, bir Fatma Girik, bir Hülya Koçyiğit, özellikle bir Türkan Şoray gibi her iki özelliği de içeren hem yıldız, hem de iyi oyuncudur. Evet, dönemini etkilemiş, halka inmiş bir yıldız oyuncu.

ENDAMI YERİNDE BİR HALK KIZI: NERİMAN KÖKSAL

> "Bu sarışın, uzun boylu, eskilerin deyişiyle endamı yerinde kadını tanıyor musunuz? Bu kaşları kahverengi kalemle kalınlaştırılmış, gözleri hafif süzülen, boyuna gülümseyen, gülümsedikçe çocuksu bir ifade kazanan kadını tanıyor musunuz?"

Levia Sayar

Evet, Selim İleri'nin tanımlamasıyla bu kadın oyuncu Neriman Köksal'dır. Deyim yerindeyse iri kıyım yapısıyla, kıvır kıvır saçlarıyla Türk sineması için değişik ve yeni bir kadın kişiliğidir Neriman Köksal. En parlak olduğu dönemlerde Puro sabunu reklamlarında Ayten Çankaya ile birlikte onun güleç yüzünü kim anımsamaz ki. Siyah saçlı, işveli bir Pola Morelli'den, tipik küçük yüzlü, iri göğüslü, vücut çizgilerini ortaya koyan yapışık, dar giysili ve geniş kalçalı bir Gönül Bayhan'dan, kötü kadın tipini teslim alan Neriman Köksal, bu kişiliğe bir olgunluk getirir. Sinemasal bir deyimle vampların, kötü kadınların hedefi erkekler olduğuna göre Neriman Köksal gibi dolgun vücutlu bir bombanın amacı da cinselliğiyle ev bark yıkmaktır. Katilin siyah kombinezonlu vampı, kötü kadın tipini yıldızlık koşulları içinde ön plana alırken, *Fosforlu Cevriye* adlı ünlü filmiyle de erkeksi bir kadın tipine yönelir. Vuran, kıran, erkeğe posta koyan, başkaldıran bir 'Tatlı Bela' simgesidir Köksal. Afilli bakışıyla, sigara içişiyle çizdiği bu kavgacı kişiliğin ardından bu kez de tip değiştirip *Arka Sokaklar*'ın 'Lekeli Kadın'ı olur.

Filiz Akın

EROTİK BİR İÇEDÖNÜKLÜĞÜN GİZEMLİ KADINI: LEYLA SAYAR

Cavidan Dora, Muzaffer Nebioğlu, Aysel Tanju, Suzan Avcı, Üftade Kimi gibi vamp eğilimli kenar mahalle tiplerinden sonra sinemaya gelen Leyla Sayar, bu vamp kadın kişiliğine derinlemesine boyutlar kazandırdı. Gerçekten vamp çizgisine, erotik fantezilerle belli bir çeşitleme, yeni bir kadın kişiliği getiren bir oyuncudur Leyla Sayar. Bu nedenle Türk sinemasında belli bir farklılığı, tipine özgü bir işlevi vardır kuşkusuz. Örneğin içe dönük güzelliğinin dışındaki bir işlevi de fetiş tutkulara yönelik bir kadın olmasıdır.

Halit Refiğ'in *Şehrazat* adlı filminde Leyla Sayar, erkeğini yiyen bir örümcektir. Kurbanı olan erkeklerle, yüzündeki siyah örümcek maskeyi çıkarmadan sevişir. *Şehrazat*'taki örümcek maskesi, *Suçlular Aramızda* filminde giydiği siyah iç çamaşırları sado-mazoşist fantezileri simgeler. Erotik iç çamaşırlarıyla cinselliği iç içe kaynaştırıp erkek tüketen bir kadın tipi getirir sinemaya.

Ayrıca *Aşk ve Kin* adlı filminde kocasının koynundan çıkıp, gece yarısı bahçedeki odada şoförüyle yatan Leyla Sayar, çürümüş kent soylu bir kadın kişiliği ortaya koyar. Bu kent soylu çürümüşlüğünü *Zümrüt* gibi filmlerle, zaman zaman Çolpan İlhan yinelemişse de Leyla Sayar, tipleme olarak bu çizgide çok daha ağır basmıştır.

1960'lı yılların unutulmaz 'cinsel obje'lerinden biridir Sayar. Gerçekte bir dönemin en öne çıkan yıldızıdır. Hem masum, hem vamp...

> "Öncüleri zannediyorum ki, Theda Bara'dır. Hatta 'vamp' kelimesi, Bara için icat edilmiştir. Biliyorsunuz 'vamp', vampirden gelir. Theda Bara görüntü olarak öyle bir kadındı: Hiç gülmeyen, dudakları kanlı kırmızı, yüzü bembeyaz pudralı, saçları kırkmalı kesilmiş! İlk vamp tipi budur" der Attilâ İlhan.[5]

Nereden nereye? 1900'lerin 'vamp efsanesi' Theda Bara'dan 1960'lı yıllara... Dudakları kanlı kırmızı, yüzü bembeyaz pudralı olmayan, saçları kırkmalı kesilmeyen Leyla Sayar'a...

AZ GELİŞMİŞ BİR MAHALLE KIZI: FATMA GİRİK

Özellikle 1960'lardan sonra, bir dolu kadın oyuncu geldi Türk sinemasına. Bu dönemden önce adlarından söz ettiren Pervin Par, kırsal kesimin masum yüzlü kızlarını; Peri Han'la Sevda Ferdağ, Mayk Hammer türü polisiye serüvenlerin vamp kadınlarını sergilediler. 1965 yılından sonraysa bol renkli magazin dergilerinin yüksek tirajlara yükselip, yeni kadın oyuncular üzerinde etkinlik sağlamasıyla, tipler giderek daha zenginleşti. Magazin basınının pazarlaması sonucunda, özellikle üç kadın yıldız, seyircinin taptığı birer fetiş oldu. Bu üç kadın oyuncu Fatma Girik, Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit'ti.

[5] Öner Civaroğlu, *Büyük Yolların Haydutu Fotoğraflarla Attillâ İlhan'ın Yaşam Öyküsü*, Sel Yay., sy. 92, 1997

Fatma Girik

1960 öncesinin oyuncusu olan Fatma Girik, *Leke* filmi gibi güldürülerle bir tip arayışı içine girmişti. Girik, Neriman Köksal'ın tip olarak bir başka benzeriydi genelde. Çünkü o da yapı olarak tipik bir halk kızıydı. Az gelişmiş, ama umarsız, damarına bastılar mı başkaldıran, dengesiz bir kenar mahalle kızı.

Ben Bir Sokak Kadınıyım'da çürüyen bir burjuvayı, *Acı*'da fedakâr Anadolu kadını Zelha'yı, *Ölüm Peşimizde* filmiyle seven bir işçi kızını içtenlikle oynadı. Her oynadığı tipi oyun gücüyle geliştirip, ona inandırıcılık kazandıran bir yıldızdı Fatma Girik.

KENT SOYLU İÇİ BOŞ KUKLA BEBEK: BELGİN DORUK

Belgin Doruk, Leyla Sayar'dan önce, 1952'de sinemaya girmiş bir oyuncuydu. Tarihsel serüvenlerde, kasaba melodramlarında, büyük şehir filmlerinde kişilik arayan Belgin Doruk, çeşitli tiplemelerden geçerek *Samanyolu* gibi çok okunan roman uyarlamalarına kadar gelip dayanmıştı.

Konuları incir çekirdeğini bile doldurmayan bu 'tatlısu' roman kahramanlarından sonra, aynı çizgide bir tipleme bulmuştu kendine; Küçük Hanımefendi. Romantik genç kızlıktan, genç kadınlığa sıçrayıp sınıf atlayan Belgin Doruk, bu diziyle otomobilli, kürklü, uşaklı, göstermelik kent soylu içi boş bir kukla bebek olmuştu. Yapay bir düş dünyasının kadını olan Belgin Doruk'un gerçekte tipine özgü en kişisel filmi de *Küçük Hanımefendi* dizisiydi. Görkemli bir yaşam içinde, küçük beyefendilerle gönül serüvenlerini ucuz güldürü kalıpları içinde sürdürdü. Bu beylik kalıplara karşılık Belgin Doruk, çizdiği tiplemelerde cinsel gösteriyi ön plana almadı. Olaylar cinselliğin dışında kaldığı için bir vamp kadın olmadı. Sadece sinemaya başlangıç yıllarından bir süre sonra *Binnaz* gibi tarihsel giysili filmlerde belli bir ölçü içinde bacağını gösterdi, o kadar. Son filmlerine gelene dek kapalı, tutucu bir burjuva şıklığının dışına taşmadı.

ROMANTİK KIZ: FİLİZ AKIN
KENT SOYLU KADIN KİŞİLİĞİ: HÜLYA KOÇYİĞİT

Filiz Akın ve Ajda Pekkan, alışılmışın dışında, yani esmer etine dolgun kadın tiplerinin geçerli olduğu dönemde değişik kişilikler kazandırmışlardır Türk sinemasına. Ne var ki Ajda Pekkan, yüz yapısındaki her günaha açık, gizli erotizmine karşılık seyirciyle bir türlü özdeşleşememişti. Gerçekten Türk film seyircisine itici bir tip olarak yansıması Ajda Pekkan'ı kişiliğini bulamadan sinemadan kopartmıştı. Filiz Akın ise modern batıya özgü sarışın tiplemesiyle belli bir ölçü içinde olsa da, seyirciyle diyalog kurmayı başarabilmişti. Gittikçe oynadığı rollerde romantik, masum yüzlü genç kız tipine iyice oturmuştu. Duyarlı, sıcak, zaman zaman da *Yankesici Kız*'da olduğu gibi deli dolu, cıvıl cıvıl genç kız tiplerini sergilemişti Filiz Akın. Ama *Umutsuzlar*'daki balerin Çiğdem tipi, sinema yaşamındaki en büyük aşamasıydı.

Hülya Koçyiğit

Bol gözyaşlı, bol hıçkırıklı romanların umutsuz aşk kurbanı kahramanlarını oynayan Hülya Koçyiğit, *Gelin, Düğün, Diyet* üçlemesiyle hem tipini değiştirmiş, hem de oyunculuğunun bilincine varmıştı. *Almanya Acı Vatan*'da bir işçi kızı oynayan Koçyiğit, *Herhangi Bir Kadın*'da, bu kez, iki âşık arasında kalan kent soylu bir kadın tipine yöneldi. Kuşkusuz bu geçiş, tipleme konusunda Hülya Koçyiğit gibi iyi bir oyuncu için dişe dokunur bir aşama değildi. Ama tek tip olmanın önünü kesip öteki özgün kadın karakterlerini üstlenmekte sinematografik açıdan görsel bir zenginlik sayılabilirdi...

1960'TAN SONRAKİ DÖNEMİN ÇOCUK KADINLARI

1960 sonrası, tipleme konusunda en karmaşık dönemlerden biridir. Hem yıllık film sayılarının şaşırtıcı bir biçimde artması, hem sinemasal modaların, yani türlerin iç içe girmesi, hem de kadın tipleri bol filmlerin yaygınlaşması; böyle karmaşık bir trafiği ortaya koyması açısından ilginçtir. İşte çocuk kadınlar sınıfı bu dönemde ortaya çıkar. Örneğin Sevil Candan, Gülsün Kamu, Semiramis Pekkan, Esen Püsküllü, Seyyal Taner, Beyza Başar, Yeşim Tan, Alev Altın, Nazan Saatçi ve daha birçokları. 1982 yılındaysa sinemaya giren bu sınıfın çocuk kadınları da Bahar Öztan, Tülay Erçetin ve Pembe Mutlu'yla sürüp gider.

1960 yıllardan önce de Türk sinemasında çocuk kadın tipleri vardı. Ama bu tiplerin azınlıkta kalışı, böyle bir oyuncu takımını oluşturabilecek güçte değildi. Türk sinemasındaki çocuk kadınlar yaşları genç, masum kişiliklerini dişilikleriyle özdeşleştirip bir arada götüren, ufak tefek, ince yapılı oyunculara özgü, sinemasal bir deyimdi. Genellikle de ikinci kadınlar, ya da yan hikâye oyuncuları olmanın dışına çıkamayan bu tiplerin yıldızlık şansları da sınırlandırılmıştı.

Çünkü Türk sinemasının içinde bulunduğu koşullar nedeniyle çocuk kadınların yıldız olmaları zorlu bir aşamaydı. Ancak zaman aşımının bazı yerleşik kural ve kalıpları parçaladığı da olmuyor değildi. Örneğin bir Müjde Ar da sinemaya ilk geldiğinde çocuk kadın özelliklerini taşıyan bir oyuncuydu. Ama belli bir süre sonra olgunlaşıp, çocuksu kadın kişiliğini yitirdikten sonra yıldız olup sınıf atlamıştı.

SOYUNANLAR: ARZU OKAY'DAN ZERRİN EGELİLER'E

Türk sinemasının başlangıcından bu yana sürüp gelen belli bir ahlak anlayışına göre, masum kızlar soyunmazlardı. Yatağa girmezlerdi, sevişmezlerdi. Öpüşmek, sevişmek, soyunmak yalnızca kötü kadınlar, vamplar için geçerliydi. Gerçekten bu temellendirme içinde hep soyunanlar, sevişenler, erkek tüketimine eğilimli vamp çizgisindeki kadın oyunculardı. Sanki masum yüzlü tipler hiçbir günaha ve hiçbir erotik gerilime açık değillerdi.

Yıllar sonra bu kalıplar kırıldı. 1975 yılında seks filmlerinin yoğunlaşmasıyla, bu patlama kendi türünün yıldızlarını yarattı. Bu türün belli başlı üç yıldızı Mine Mutlu, Arzu Okay ve Zerrin Egeliler'di. Mine Mutlu ve Zerrin Egeliler bir yana Arzu Okay'ın belli bir ayrıcalığı vardı.

Müjde Ar

Bir kez tipleme açısından 'masum kız'dı. Sinemaya, seks filmlerinin geçerli olmasından çok önce hem başrol, hem de masum kız çizgisiyle başlamıştı. Sonraları seks filmlerine geçiş yapıp soyundu, yatağa girdi. Yine de bu tür filmlerde erkekleri baştan çıkaran değil, tersine mutlu olmak için seven, sonunda aldatılan, sömürülen, yara alan ezik kadın kişiliğini sergiledi. Soyundu, yatağa girdi, sevişti ama hiçbir zaman klişe bir vamp kadın olmadı.

Böylece de Arzu Okay'la 'masum kız soyunmaz kuralı' yön değiştirdi. Türün öteki yıldızı Zerrin Egeliler ise, sürekli isterik, her an sevişmeye hazır, çarpıcı bir yüz görüntüsüne sahipti. Egeliler, son yılların ilgi çekici bir kötü kadın kişiliğini yaratmasına karşılık Arzu Okay gibi sadece seks sömürüsü biçiminde kullanıldı. Feri Cansel, Figen Han, Melek Görgün, Zerrin Doğan, Dilber Ay, Elif Pektaş, Necla Fide, Funda Gürhan da bu türün irili ufaklı diğer oyuncularıydı.

ÇIPLAKLIĞIN YENİ ADI: MÜJDE AR

Necla Nazır, Perihan Savaş, şarkıcı-türkücü filmleri furyasının cansız, karton kadın tiplerini oluştururken aynı kuşaktan Müjde Ar, oyuncu kişiliğini yakaladı. *Ah Güzel İstanbul* ve *Delikan* filmiyle, hayat kadını tiplemelerinin giderek prototipi olan Müjde Ar'ın ilk dönemlerindeki en kişisel filmleri de *Çirkinler de Sever*'le, *İffet*'ti. Çünkü birincisinde kendini, bir gerçeği, bir yıldız çürümüşlüğünü sergilerken, ikincisinde çıplaklığı erotik bir duyarlılıkla sınırlandırıyordu. Örneğin *İffet*'in bir sahnesinde Müjde Ar'ın kaldırılan eteği, indirilen avuç içi kadar beyaz külotu ve ayakta arkadan kaba bir kuvvetle sapık bir yaklaşım. Müjde Ar sinemanın sömürdüğü bir Arzu Okay, bir Zerrin Egeliler gibi seks yıldızı mıydı? Müjde Ar, sömürülen değil, tersine sosyal içerikli filmlerde çıplaklıkla sanatı kurnazca sömüren bir gizli cinsellik simgesiydi belki de. Yani Müjde Ar, çıplaklığa yeni bir açılım getiren, yeni bir kişilikti Türk sinemasında. Oya Aydoğan, Deniz Akbulut, Serpil Çakmaklı, Banu Alkan ve Güngör Bayrak sinemada Müjde Ar'dan sonra yeni bir oyuncu kuşağını oluşturan kadın kişilikleriydi. Bunların içerisinde belli bir farkla öne çıkıp altı çizilmesi gereken tek oyuncu da Güngör Bayrak'tı. Kendine özgü, küçük yüzlü, gösterişsiz, ince vücutlu, kalıplaşmış Türk kadın tiplemelerinin dışına çıkan yeni bir kişilik getiriyordu. Güngör Bayrak, gerçekte, yeni bir genç kadın olarak kendi kendini arayışın içindeydi.

Bu yeniliğinin, bu kendini arayışın yanında iyi oyuncuydu da. Özellikle de *Düşman*'la ve *Toprağın Teri* ile bu gerçeği kanıtlamıştı. *Düşman*'da başı örtülü, ama kandırılmış, tuzağa düşürülmüş, kocasına ihanet etmiş Naciye karakteri, unutulur gibi değildi.

Nasıl ki *Arkadaş*'ta kocasına ihanet eden kent soylu fahişe kadın tipinde Azra Balkan akılda kalıcıysa, Güngör Bayrak da sonunda aynı suçluluğu yaşayan yoksul bir kadın olarak o denli inandırıcıydı.

Oyun gücüyle, aşırı yuvarlaklıkları olmayan vücut çizgisiyle, ama erotik bir duyarlılığı gizleyen ince kemikli yüzüyle, bir dönemin en ilginç yeni kadın kişiliğiydi. Ne var ki tüm bu özelliklerine karşılık, bazı nedenlerle sinema yaşamı fazla uzun sürmedi. Birden parlayan ve birden sönen bir kuyruklu yıldız gibiydi Güngör Bayrak.

Hülya Avşar

1990'LI YILLARIN YENİ CİNSEL OBJESİ HÜLYA AVŞAR MI?

> "*Temel İçgüdü* gibi bir filmde Sharon Stone'unki gibi bir rolü üstlenseydim eğer, daha aşırısını yapmayı yeğlerdim." Hülya Avşar böyle diyor. [6]

1990 yılların Türk sinemasında Hülya Avşar, gençlikle olgunlaşmanın sınırında bir oyuncu. Müjde Ar'dan sonra Yeşilçam'da 'yıldız'laşan Hülya Avşar, 'Taçsız Kraliçe' ve 'Avşar kızı' gibi magazin basını yakıştırmalarıyla ün yaptı sinemaya girdiği ilk günlerde. Bu popülist kimliğin öteki yüzüyse Hülya Avşar'ın özel yaşamından ve skandallarından oluşur.

Sinema yaşamının ilk dönemlerinde şarkılı-türkülü filmlerin arabesk oyuncusuydu. Oysa Hülya Avşar, oriental bir tip değil, Filiz Akın'ın bir başka uzantısı, Ornella Muti'nin de yerli benzeridir. Önceleri popüler bir kimlikle ün yapıp, sonraları giderek *Fatma Gül'ün Suçu Ne?, Fazilet, Benim Sinemalarım* ve *Berlin in Berlin* gibi düzeyli filmlerle yeni bir çizgiyi sürdürür. Hülya Avşar bu kimlik değişimi içinde yine doğal güzelliğini korur. Ama eski günlerinden kalma bir 'kukla bebek' değildir. Ve oyunculuğu da 'taş bebek güzelliği'nin önündedir. Cinselliğiniyse gerektiğinde erotik bir obje olarak sunmaya hazırdır. Tıpkı *Berlin in Berlin*'in bir sahnesinde olduğu gibi. Gerekirse de Sharon Stone'u bile aşarak...

VE TAPILACAK KADIN MİTOSU: TÜRKAN ŞORAY

Türkan Şoray erişilmesi güç, unutulmayan bir mit oldu Türk toplumu için... Başlangıç yıllarında 'yarı aralık, ıslak dudaklı, baygın bakışlı kadın' ve 'Türk sinemasının en çok âşık olunan kadını' gibi yakıştırmalarla yapay dünyalar kuran Türkan Şoray, uzun bir süre hafif roman uyarlamalarında ağlayan kadınları oynadı. Tüm yakın çekimlerde iri gözler, ıslak dudaklar vardı. Türk sinema tarihinde en çok taklit edilen yıldızlardan biridir Türkan Şoray. Örneğin düne kadar Zeynep Aksu, Figen Say, Mualla Omay, Deniz Akbulut...

Şimdiyse Şoray'ın gözleriyle dudakları bir dönemin ardında kaldı. Şarkıcı serüvenlerinden, salon melodramlarından sonra gerçek kadın kişiliklerine döndü. Toplumun gerçeğini gördü ya da görmeye çalıştı. *Selvi Boylum Al Yazmalım, Hazal* ve *Yılanı Öldürseler* hem olgunluğa varışının, hem de gerçeğe dönüşünün ilk dönemürünleridir. Genel yapısı olarak üzerinde her ne kadar tapılacak kadın mitosunun izleri varsa da Türkan Şoray bir efsanenin sonunu yaşamaktadır. Çünkü değişen koşullar bir Türkan Şoray daha getirmeyecektir Türk sinemasına. Çünkü efsane olgusu bitmiştir.

Topluma etkileri açısından, üzerinde durulması gereken üç kadın oyuncu var sinemamızda. Yaşadıkları döneme bir sinema oyuncusu, bir mit olarak damgalarını vuran üç kadın. Sanat yaşamlarında ayrı ayrı boyutları, ayrı ayrı etkinlikleri ve özel yaşamlarındaysa ortak yanları olan bu üç kadın Cahide Sonku, Muhterem Nur ve Türkan Şoray'dır.

---

[6] Sungu Çapan, *Cumhuriyet*, 16 Temmuz 1993

TÜRK SİNEMASINDA TRAVESTİLER

Günümüzde iki cinse de bir şeyler oluyor. Yani giyim kuşamlarıyla erkekler kadınlara, kadınlar da erkeklere benzemeye çalışıyor. Bu benzeşme ya da özenme ebette geçmişte de vardı. Örneğin yıllar önce 'Necip Bey' briyantiniyle saçlarını parlatıp topuklu ayakkabı giyen erkekler. Bugün de benzer şeyler sürüp gidiyor. Erkekler de kadınlar gibi parfüm kokuyor. Askılı çanta kullanıyorlar, saçlarını boyuyorlar ve dallı güllü gömlek, japone kollu tişört giyiyorlar. Üstelik bileklerinde de pırlanta taşlı altın künyeler, bilezikler, kulaklarında küpeler. Bellerinde metal zımbalı kayışlar... Ya kadınlar? Onların da giyimlerinin, erkeklerden farkı yok. Genelde tüm kadınlar, erkekler gibi blucin ve pantolon giymiyorlar mı? Erkek gömleği giyip kravat takanlar da var içlerinde. Erkek gibi küfür edenler de...

Masum özenmeler, aksesuvarlar ve davranışlar dışında, gerçek cinsel kimlikleri fark edilmeyecek kadar tepeden tırnağa erkek ya da tepeden tırnağa kadın gibi giyinip kuşananlar var ki; işte travestiler bunlar. Özellikle de gece kulüplerine yapılan polis baskınlarında yakalanan travestileri, transseksüelleri, gece yarıları Taksim'den Osmanbey'e kadar uzanan cadde üzerinde müşteri bekler ya da otostop yaparken görebilirsiniz. Travestilerin, İstanbul'daki cennetiyse bir zamanlar Cihangir'deki Ülker sokaktı.

Günümüzde estetik ameliyat imkânları o kadar gelişiyor ki, isteyen her travesti, bıçak altına yatıp kadın olabiliyor. İşte Bülent Ersoy, önce travesti, sonra da böyle bir aşamayla transseksüel, yani erkekten dönme bir kadın olmadı mı?

GÜNCELLİKTEN TARİHE

Eğer güncelliği bir yana bırakıp tarihe dönersek çok ünlü bir travesti görürüz. 1400'lü yıllarda ülkesini İngiliz egemenliğinden kurtarmak için erkek gibi zırhını ve kılıcını kuşanıp at üstünde koşan bu travesti Fransız bakiresi Jeanne d'Arc'tır. Ve elbette tarihin akışı içinde

Jeanne d'Arc'ın bir travesti oluşu, savaştaki kahramanlığına dayanır. Jeanne d'Arc'ı sinemada bir simge haline getiren ise 1940'lı yıllardaki ünlü yıldız Ingrid Bergman'dır.

Tarihten bir başka ünlü travesti örneği vermek gerekirse akla hemen yine bir Fransız olan, yazar George Sand gelir. 1800'lü yıllarda yaşayan büyük besteci Chopin'in büyük aşkı olan Sand, erkek gibi redingot, yelek, pantolon giyip Paris caddelerinde sürekli bu kıyafetlerle dolaşırmış. Kravatlı, topuklu çizmelerinin altları demir çakılı Sand, erkek gibi puro içermiş.

Sinemaya gelince... Kadın travestilerin içinde sessiz sinema döneminin ünlü yıldızlarından Mary Pickford, Annabelle, sesli sinemadan Signe Hasso, Katherine Hepburn, Debbie Reynolds da vardır. Ama sinema tarihinin asıl ünlü kadın travestileri *Morocco*'daki (1930) Marlene Dietrich ve *Kraliçe Kristina / Queen Christina* filmindeki (1933) Greta Garbo'dur.

Ya dünya sinemasının unutulmayan erkek travestileri? Billy Wilder'in *Bazıları Sıcak Sever / Some Like It Hot* (1959) kadın kılığına giren Jack Lemmon'la Tony Curtis'i bizim kuşak nasıl hatırlamaz ki... Yeni kuşak ise Sydney Pollack'ın *Tootsie* (1982) filmindeki Dustin Hoffman'ı kadın kılığına giren bir travesti olarak kolay kolay unutamayacak...

İLK TRAVESTİ BEHZAT BUTAK

Sinema tarihlerine göre 'ilk travesti olayı'nı ve 'erkek rolünü üstlenen ilk kadın oyuncu' olarak İtalyan 'diva'sı Francesca Bertini'yi görürüz. Bu İtalyan filmi, *Histoire D'un Pierrot* adını taşır.

Peki, ya Türk sinemasında travesti olayı nasıl başlamıştır? Kadın kılığına giren ilk erkek ya da erkek kılığına giren ilk kadın oyuncu kimdir? Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923'e dönersek, aynı yıl çevrilen *Leblebici Horhor*'da Türk sinemasının ilk travestilerini görürüz. Eldeki belgelere göre, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği bu filmde kadın giysileriyle cinsiyet değiştirme eylemi ilk kez operet filmleri döneminde ortaya çıkmıştır.

Ayrıca aynı filmde Cingöz rolüyle kamera karşısına çıkan ve ismini hatırlayamadığımız oyuncu da kadın kılığına girmiştir. *Leblebici Horhor*'da, travesti olayı şöyle gelişir. Mirasyedi Hurşit Bey, bir leblebicinin kızı olan Fadime'ye (Elena Artinova) göz koyar. Leblebici Horhor'sa, Hurşit Bey'in dalkavukları tarafından kızının kaçırıldığını hissedince, Fadime'nin kılığına girer. Yaşmak ve ferace takınan *Leblebici Horhor* rolündeki Behzat Butak'ın amacı, böyle bir oyunla kızı Fadime'yi kurtarmaktır.

Bir başka sahnedeyse, Horhor tüm leblebici hemşerilerini toplayıp Hurşit Bey'in konağına dayanır. Kızını kendine bağışlamalarını diler. Ancak dalkavuklardan Cingöz, Fadime'nin kılığına sokularak babasına gönderilir.

Bu arada ortalık karışır. Yeniçerilerle, leblebiciler birbirine girer. Kavgayı yatıştırmak isteyen Bostancıbaşı, birden hoşlandığı Fadime'nin yüzünü açtırır. Bir de bakar ki peçenin altındaki Fadime değil, bir erkek yüzüdür.

Sadri Alışık, İzzet Günay ve Turkan Soray *Fıstık Cubi Maşallah* filminin bir sahnesinde, 1964

Görüldüğü gibi Türk sinemasında ilk travesti olayı, opera türü komik bir filmle ortaya çıkmıştır. Konunun geçtiği döneme göre cinsiyet, ferace ve yaşmak gibi tarihsel aksesuvarlarla değiştirilmiştir. Konu gereği Osmanlı döneminde geçen bu cinsiyet değiştirmelere bilindiği gibi daha çok 1923'den önce sahnelenen orta oyunlarda sürekli rastlanmıştır. Örneğin bu orta oyunlardaki zenneler ve köçeklerin de birer travestiden farkları yoktur kuşkusuz...

Günümüzdeyse Osmanlı döneminden kalan bu tür zenneliği ve köçekliği Huysuz Virjin adıyla sahneye çıkan Seyfi Dursunoğlu sürdürmektedir.

JACK LEMMON'DAN, SADRİ ALIŞIK'A...

Yerli filmlerdeki transvestizm, daha çok 1959 yılından sonra erkekleşmiş kadın tipleriyle sürüp gider. Bu salgının belli başlı ilk modeli kuşkusuz Neriman Köksal'dır. Ve bu modayı getiren de Köksal'ın başrolünü oynadığı *Fosforlu Cevriye*'dir.

Aydın Arakon'un yönettiği bu film, erkek gibi dövüşen, özellikle de külhanbeyi ağzıyla bol bol küfür eden, argo deyimler kullanan yeni bir kadın kahramanı ortaya çıkarır. Metin Erksan'ın *Şoför Nebahat*'ıysa türün en gerçekçi filmlerinden biri sayılır.

Nebahat rolünde Sezer Sezin, meşin kasket, meşin ceket giyerek, erkek gibi posta koyarak, şoförlük yaparak yaşam savaşı verir. Leyla Sayar, *Aslan Yavrusu*'nda yelek, pantolon ve çizme giyer. Belgin Doruk da *Gece Kuşu*'nda erkekleşmiş bir kadın tipidir. Fatma Girik, *Belalı Torun*'da (1962) kısa kesilmiş saçları, ince bıyıkları, kravatı ve ceketiyle tam bir makyajlı travestidir.

Türkan Şoray'la serüven filmlerindeki erkekleşmiş kadın tipleri sürüp giderken, bu kez cinsiyet değiştiren erkek oyuncular devreye girer.

Örneğin Feridun Karakaya, *Cilalı İbo Zoraki Baba*'da, gangsterlerin eline düşen çocuğu kaçırmak için dansöz kılığına girer.

Artık travesti olayı, giderek başlangıcına dönmüştür. Yani cinsiyet değiştirmeler *Leblebici Horhor*'da olduğu gibi komedi filmlerinde çeşitli komikliklerle, sululuklarla biçim değiştirir.

Konuya en ilginç örnekse 1964 yılında yönetmen Hulki Saner'den gelir. *Fıstık Gibi Maşallah*, Billy Wilder'in 1964 yılında yönettiği *Bazıları Sıcak Sever*'in yerli bir kopyasıdır. Jack Lemmon'un yerini Sadri Alışık, Tony Curtis'in yerini de İzzet Günay alır.

Gerçekten Marilyn Monroe'lu filmin beş yıl sonraki etkilerini taşıyan *Fıstık Gibi Maşallah*, Türk sinemasında temel öğeleri transvestizm üzerine kurulu bir ilk film sayılır.

İzzet Günay ve Sadri Alışık kadın kılığına girmiş iki erkeği canlandırırlar. Yüzleri bol makyajlı, gerdanları incik boncuklu, elleri beyaz eldivenli, şık roblu ve takma kirpikli iki ünlü oyuncuyu, dönemin yerli seyircileri çok iyi anımsarlar.

Gangsterlerden kaçan iki kafadar bir gazinoya dalınca, kadın kılığına girerler. Daha sonra bir şarkıcı grubu arasına karışınca, çeşitli komiklikler de beraberinde gelir.

Nebahat Çehre ve Yılmaz Güney, *Kibar Haydut* filminin bir sahnesinde, 1966

YILMAZ GÜNEY DE BİR TRAVESTİYİ OYNADI

Daha sonraki yıllarda Fikret Hakan'ı *Avanta Kemal*'de sarı peruklu, basma entarili, kıllı bacaklı ve sol yanağı benli bir travesti olarak görürüz. Öztürk Serengil, *Yalancının Mumu*'nda, Yılmaz Güney, *Kibar Haydut*'ta aynı modayı sürdürdüler. Özellikle de Güney'in başörtülü, gözlüklü ve yaşlı bir kadını canlandırması görüntü olarak ilginç sahnelerden biridir. Erkek oyuncular arasındaki bu moda Cüneyt Arkın'dan, seks filmleri döneminin yıldızı Aydemir Akbaş'a kadar uzanır.

Erkek travestilerin yanı sıra kadın travestiler de renkli görünümleriyle, zaman zaman bu modadan nasiplerini alırlar. Örneğin Selda Alkor, *Zehirli Kucak*'ta kasketli, yelekli, biraz da afili bir delikanlı görünümündedir. Gönül Yazar, *Trafik Belma*'da erkeksi bir kadını canlandırır. Sezer Sezin'le Safiye Filiz, *Asker Anası*'nda ünlü Şarlo tipine özenirler. Hülya Koçyiğit, kılığıyla kıyafetiyle cinsiyet değiştirirken, Müjde Ar alnına dökülmüş saçlarıyla, okşadığı bıyıklarıyla, hele topuklarına bastığı ayakkabılarıyla kabadayı bir oğlana benzemeye çalışır.

Fikret Hakan, *Avanta Kemal* filminin bir sahnesinde, 1964

Hüseyin Baradan, Sezer Sezin ve Safiye Filiz, *Asker Anası* filminin bir sahnesinde, 1966

GÜNÜMÜZÜN SİNEMASI TRAVESTİLERE NASIL BAKIYOR?

Türk sinemasında travestiyi ilk canlandıran Behzat Butak'dan 1980'li yıllara kadar olan süreç içinde cinsiyet değiştirenlerin, kimler olduklarını kısaca gördük. Kılık ve kıyafetleriyle, konu içindeki işlevleriyle. Gördüğümüz kadarıyla bu tiplerin, bu sahnelerin temel amacı seyirciyi biraz güldürebilmek, biraz da gıdıklamaktı. Ne var ki genelde bu tipler ve tiplerden oluşan durumlar, öykü içinde sevimsiz bir yama gibi kaldıkları için, elbette etkilenmeden söz edilemezdi.

Ancak Halit Refiğ'in Osmanlı dönemini yansıtan *İhtiras Fırtınası* filminde Gülşen Bubikoğlu'nun oynadığı erkekleşmiş kadın tipinin gelişiminde bazı ipuçlarını görür gibi oluruz. Bu psikolojik yaklaşımlar biraz da, Bülent Ersoy'un Londra'ya gidip, kadın olmadan çevirdiği *Beddua*'da vardır. Melih Gülgen'in yönettiği bu filmde, çocukluk günlerinde ırzına geçilen Bülent Ersoy'un delikanlılık çağına girdiğinde, geçmişteki olayın etkileriyle bir travestiye dönüştüğünü izleriz. Ersoy ameliyatla kadın olduktan sonraysa, Almanya'da çevirdiği son filminde kasketiyle, deri ceket-pantolon takımıyla, kravatıyla ve elindeki tesbihiyle bir kamyon şoförüdür. *Beddua*'daki erkek travesti, bu kez kadın travesti olup çıkar. Kemal Sunal'ın oynadığı *Şabaniye*'nin özelliği Türk sinemasında, tümüyle -konusunun bütünüyle- bir travesti filmi olmasıdır. Ama kan davasından kaçıp kadın kılığına girerek şarkıcılık yapan *Şabaniye*'nin

Bülent Ersoy, *Beddua* filminin bir sahnesinde, 1980

üzerine kurulan öykü, aşırı sululuklarla cıvık bir filme dönüşür. Yine o yıl Almanya'da çevrilen *Deliler Almanya'da* adlı filmde travestileri canlandıran Nilgün Saraylı, Yunus Bülbül ve Yusuf Sezgin, aynı ucuz sululukları sergilerler. Sonuçta travestizm, günümüz Türk sineması için havanda dövülen sudur. Yani biraz güldürmek biraz da gıdıklamak... Ya bugün? Günümüz Türk sineması travestilere nasıl bakıyor? Acaba dünle bugün arasında değişen bir şey var mı? Yalnızca, bu yapay ve uyduruk tipler karşısında zorla gülmeye çalışıyorsunuz. Daha önce de söylediğimiz gibi, işin temel işlevi de bu değil mi? 1990'ların Türk sinemasında psikolojik boyutlarıyla, toplumsal içeriğiyle gerçek bir travesti filminde sağlam bir örnek verebilmek, bu yaklaşımlar içinde mümkün mü? Sözünü edeceğimiz *Dönersen Islık Çal* (1992) adlı filmiyle ilgili olarak yönetmen Orhan Oğuz şöyle diyor: "Bir travesti filmi değil bu. Bir dostluk filmi yapmayı amaçladık." [7]

Dönersen Islık Çal, tematik ağırlığı açısından her ne kadar toplumdan dışlanmış iki marjinal kişiliğin, Beyoğlu'nun arka sokaklarında sürten bir travestiyle (Fikret Kuşkan) aynı arka sokaklarda barmenlik yapan bir cücenin (Mevlüt Demiryay) dostluk ilişkilerini içeriyorsa da genel atmosferiyle ister istemez bir 'travesti filmi'ni gündeme getiriyor. Örneğin, filmin ana kahramanlarından birinin travesti olması ve yaşam biçiminin tümüyle oğlanlar, orospular ve pezevenkler dünyasının labirentlerinde geçmesi...

Senaryosunu Cemal Şan'ın yazdığı film şu diyaloglarla açılır:

[7] Turgut Yasalar, *Antrakt* dergisi, sy.16, Ocak 1993

Hüseyin Baradan ve Ertuğrul Kazançel, *Ayvaz Kasap*, filminin bir sahnesinde, 1975

Filiz Akın ve Sadri Alışık, *Efkârlıyım* filminin bir sahnesinde, 1966

"Sen beni düzüyor musun Mustafa abi?"

"Yok ulan düzsem pantolonumu çıkarırdım..."

Geçmişte kalan çocukluk anılarıyla başlayan film, yıllar sonra pisliklerle dolu bir dünyada güzel bir dostluk ilişkisiyle sürüp gider.

Bu dışlanmış iki insanın birbirlerine olan sevgisi, her kadeh kaldırışlarında tekrarladıkları şu diyalogda tüm coşkusuyla ortaya çıkar:

"Cam cama, can cana..."

Fikret Kuşkan'ı film boyunca kadın kılığında izlediğimiz *Dönersen Islık Çal* sonuçta dostluk üzerine kurulu bir travesti filmi de diyebiliriz. Değilse de tartışmaya açıktır.

Ve *Dönersen Islık Çal*, öyle ya da böyle, hangi çizginin ürünü olursa olsun, tüm kusurlarına karşılık bir 'insan dramı'nı sergiler.

Kaldı ki, bu dramın kahramanlarından biri 'yan hikâye karakteri' değil, doğrudan doğruya filmi omuzlayan bir travestidir. Canan Gerede'nin *Robert'in Filmi*'nde (1992) John Kelly de bir travestiyi canlandırır, ama Kelly burada bir 'yan hikâye oyuncusu'dur. Fonda kalan bir siluettir.

İşte Orhan Oğuz'un filmine bu ayrıntılar içinde baktığımızda *Dönersen Islık Çal*, bugüne dek yapılanların arasından sıyrılıp öne çıkan bir 'ilk deneme' dir. Kahramanıyla, çevresiyle ve de yaşam biçimiyle bütünlenen bir travesti filmi olarak.

Öztürk Serengil, *Yalancının Mumu* filminin bir sahnesinde, 1965

Ulvi Uraz ve Ahmet Tarık Tekçe, *Kabadayılar Kralı* filminin bir sahnesinde, 1961

Müjde Ar

Filiz Akın ve Yumurcak

Kemal Sunal, *Şabaniye* filminin bir sahnesinde, 1984

Kadın kılığına giren erkekler konusunda yılların ardında kalmış ilginç olayları öğreniyoruz tarih yazarlarından: 1577 yılında, Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa döneminde Kuklacı Mustafa namıyla tanınan biri, yanında çalıştırdığı genç oğlanları, allıklayıp pudralayıp evli kadınlarla buluştururmuş. Ve İstanbul'daki Katırcı Hanı'na düzenlenen bir baskında uzun saçlı, dudakları allıklı, feraceli giysili oğlanlar yakalanınca hepsi sürgüne gönderilmiş.[8]

1792 yılında İstanbul'a görevli olarak gelen Doktor Olivier ise o dönemin Beyoğlu sokaklarında müşteri bekleyen Rum delikanlılarından söz ederken şöyle der:

> "Bu gençler saçlarını uzatırlar, her gün yıkayıp tararlar, misk, amber ve gül yağı sürerler, saçlarının arasına çiçekler takarak, yanaklarına allık, kaşlarına rastık ve kirpiklerine de sürme koyarlar. Bu sürme dedikleri abanoz siyahı bir boyadır." [9]

Bir başka ilginç olay 1926 yılındaki Türk Ocakları'nın Genel Kurultay'ında yaşanmış. Ve üyeler arasında büyük bir tartışma çıkmış. Elbette ki nedeni, Ocaklı gençlerin kadın kıyafetine girip dansetmeleri. Aslında dans bir bahane. Milliyetçi bir görüşle kurulan derneğin delegelerinden ve yıllar sonra Adana Milletvekili olan Ferid Celal Güven'i en çok kızdıran bazı Türk gençlerinin kadın kılığına girmeleri. Kurultay zabıtlarından öğrendiğimize göre söze söyle başlamış:

> "Efendim, gazetelerde gördüğüm ocaklara ait çok feci bir vak'a vardır. Gülünçtür, fakat fecidir. Ocağın kuruluşundan beri, ocaklar içinde böyle bir rezalete şahid olmadık. Biga Türk Ocağı, dans iptilasına tutulmuş ve kendini zapt edememiş, orada kadınlar bulunmamış, Ocaklı arkadaşlar kadın kıyafetine girerek dansetmeye başlamışlar." [10]

Ya bugün? 1993 yılında Atıf Yılmaz da Orhan Oğuz gibi Beyoğlu'nun arka sokaklarına çevirir kamerasını. *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*, marjinal bir dünyanın filmidir. Bu sokaklarda kadın kılığıyla müşteri bekleyen Çanakkaleli Arif, evi barkı olmayan, sürekli itilip kakılan gariban travestilerden biridir. Kendi gibi bu pis dünyada tutunabilmek için savaş veren fahişe 'abla'larının evinde kalır. Polis baskınlarında yakalanıp saçları kesilir. Deniz Atamtürk, başarılı bir travesti kompozisyonu çizer, *Gece Melek ve Bizim Çocuklar*'da.

Küçük İskender de başarılıdır böyle bir tiplemede. Mustafa Altıoklar'ın 1997'de yönettiği *Ağır Roman*'da ilginç bir travestidir. Yaşayarak oynar, oynarken yaşar sanki... Fikret Kuşkan ve Deniz Atamtürk gibi... Yaşamak ve oynamak...

---

[8] "Ahlak Zabıtası Tarihçesi", İhsan Birinci, *Hayat Tarih*, s. 2, Aralık 1967

[9] Burçak Evren-Dilek Girgin, *Yabancı Gezginler ve Osmanlı Kadını*, sy.173, Milliyet Yay., Ekim 1997

[10] "Türk Ocakları Kurultayında Dans Yüzünden Kopan Fırtına", *Hayat Tarih*, s. 7, Temmuz 1978

TÜRK SİNEMASINDA FAHİŞELİK VE HAYAT KADINLARI

"Biz de orospu doğmadık... Orospuluk yapmak sonsuz bir kışı yaşamak gibidir. Önceleri imkânsız görünür, ama sonra, zamanla güneş sözcüğünün insanlar tarafından uydurulduğuna inanırsınız... Aynaya baktığımda kendimi tanıyamıyorum. Gittikçe sıklaşan kriz devrelerinde bir gün tımarhaneye tıkılıp ömür boyu oradan çıkmamaktan korkuyorum. Korkularımı kiminle paylaşabilirim? Kim anlayabilir? Anneme gitmekten korktuğumu, bakışlarının beni saydamlaştırdığını, küçük kardeşlerimi kirletmekten çekindiğimden onları öpemediğimi kime açabilirim? Sırtımda, karnımda, göğsümde küçük kara bir tahta var, üzerine tebeşirle 'orospu' yazmışlar..."

Gerçek bir 'hayat kadını'nın çığlığı bu. Sekiz yılda 33 bin erkekle yatmış, adı Jeanne Cordelier. Genel tanımıyla dünyanın en eski mesleği olan fahişeliğin değişmez yazgısı, silinmeyen damgasıdır bu; aşağılanmak, horlanmak ve toplumun dışına itilmek. Toplumda fahişelerin sınıfsal yerleri olmadığı gibi, hep suçludurlar da üstelik. Fuhuş olgusundan kadın iffetsizlikle suçlanır, teşhir edilir, hırpalanır; ama onunla aynı eylemi paylaşan erkek, elini yüzünü yıkadıktan sonra temize çıkar. Daima erkekleri koruyan, kadınları yerin dibine batıran iki yüzlü ahlak anlayışının acı bir sonucudur bu. Ünlü kadın hakları koruyucularından, yazar Kate Millet, bu konuda şöyle diyor:

"Cinsel tabular, fahişeyi ve kötü yazgısını yaratmış durumda. Ancak her anlamda fahişenin de insan olarak nitelendirilmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir. Önce insandırlar, daha sonra fahişe!"

Cahide Sonku, *Şevhet Kurbanı* filminin bir sahnesinde, 1940

Fahişelik, ilk çağlardan bu yana, çeşitli dönemlerde var olan bir meslektir. Ve uygarlıkta, teknolojik aşamalarla, ekonomik baskılarla giderek kabuk değiştiriyor. Kurumlaşıyor fahişelik. Peki bu dünyanın en eski mesleğinin ana kaynakları nedir? Yani fahişelik nereden kaynaklanır? Eğer günümüzün koşulları içinde bir yanıt aramak gerekirse, Fransız genetik uzmanlarından Albert Jacquard'ın yaptığı geniş kapsamlı araştırma, bu sorularla ilgili bir belgedir kuşkusuz. Paris'te fahişelik yapan 100 kadından 55'i bu işi para, 15'iyse erkeklerden zevk aldığı için yaptığını açıklar.

FAHİŞELİK ALDATMAYLA BAŞLADI

Yukarıdaki genel girişten sonra şimdi de Türk sinemasındaki ilk fahişe tiplerine bir göz atalım. Sinemamızda fahişelik nasıl başladı ve bu tipler nasıl oluştu? 1917 yıllarına dönersek fahişeliğin Türk sinemasında erkeği aldatmakla, yani ihanet olgusuyla başladığını görürüz.

Sedat Simavi'nin Mehmet Rauf'tan sinemaya uyarladığı *Pençe* adlı filminde iki fahişe tipi çıkar karşımıza; Leman ve Feride. Her iki kadının da fahişeliğe itiliş nedenleri belirgin değildir, ama böyle bir yola sapmalarında parasal bir yan da yoktur. Leman, önüne her çıkan

Çolpan İlhan ve Eşref Kolçak *Bir Şoförün Gizli Defteri* filminin bir sahnesinde, 1958

Turkan Şoray ve İzzet Günay, *Yesikalı Yarim* filminin bir sahnesinde, 1968

erkekle kocasını aldatır. Çünkü aşırı şehvetli, doyumsuz bir kadındır. Böylece Türk sinemasında ilk nemfomanyak fahişe tipi bir dizi ihanetle ortaya çıkar. Feride de evli bir erkekle kocasına ihanet eder. Leman ve Feride normal değildirler, ama evlilik kurumunu hiçe saydıklarından sonuçta yine fahişedirler.

1919 yılında Ahmet Fehim'in Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan sinemaya aktardığı *Mürebbiye*'deki Rum Madam Kalitea'nın canlandırdığı Anjel, Leman ve Feride'nin bir başka uzantısıdır. Fransız mürebbiyesi Anjel, hem sevgilisini aldatır, hem de pas verdiği erkekleri birbirine düşürür... 1923 yılında Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk*, gerçek yaşamdan alınan bir olayın, Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın üzerine kurulmuştur. Beyaz Ruslar'dan Anna Mariyeviç, kötü yola düşmüş bir kadını, yani Mediha'yı canlandırır. Ancak bu kötü yol nedir? Mediha bir kiralık kadın mıdır? Yalnızca filmde bu tipin zevk düşkünü bir metres oluşu belirgindir. Muhsin Ertuğrul döneminde bir fahişe tipi daha görürüz.

1940'lı yıllarda çekilen *Şehvet Kurbanı*'nda Cahide Sonku'nun üstlendiği bu tip, bir bar fahişesidir. Ama, bar kadını iyi çizilmez. Derinliği olmadığından yüzeysel kalır. Çünkü Sonku, bir aile faciasının klişe tiplerinden biri olarak yerini alır.

1958'de Aka Gündüz'ün aynı ismi taşıyan romanından uyarlanan *Bir Şoförün Gizli Defteri*'nde Çolpan İlhan bir genelev kadınını oynar. Filmin yönetmeni Atıf Yılmaz'dır. Yılmaz, 'roman gerçeği'yle 'yaşam gerçeği'ni bir dengeye oturtmaya çalışır bu ilk dönem filminde.

BARA GİTMEYEN BİR YÖNETMENİN "VESİKALIK YARİM"İ

1940'lardan 1968 yılına kadar Türk sinemasındaki fahişe tipleri değişmedi. Hep birbirinin kopyasıydı. Pola Morelli, Diclehan Baban, Gönül Bayhan, Cavidan Dora, Melahat İçli gibi olgun kadın tiplemeleriyle ve de Zuhal Tan, Meltem Mete, Ayfer Koray gibi yan hikâye oyuncularıyla gerçek anlamda bir fahişe filmi yapılamadı. Genelde hepsi birer cansız motif olarak, gerçek yaşamın kıyısında kaldılar. Çünkü yaşamıyorlardı... Yaşamadıkları için inandırıcı değildiler. Örneğin ne yönetmenler, ne de oyuncular bar kadınlarını, kiralık kızları yeteri kadar tanımadıklarından, genelevleri ve randevuevlerini de bilmediklerinden, tiplerden, mekânlara kadar her şey yüzeysel, her şey yapay kalıyordu. Tüm bunlara, bir de o dönemlerdeki sansürün baskıcı tutumu eklendiğinde gerçek iyice ortaya çıkıyordu.

"Hayatımda gitmedim bar ve meyhaneye..."[11] diyen, dönemin adı ustaya çıkmış yönetmenlerinden Lütfi Ö. Akad, *Öldüren Şehir*'deki randevuevi sahnelerini bir plato dekorunda çekmişti. Pavyona gitmeyen, konsomatrisleri tanımayan Lütfi Akad, 1968 yılında Türk sinemasının bu türde öne çıkan ilk filmlerinden birini gerçekleştirir. Bu, Türkan Şoray'ın bar kadını Sabiha'yı canlandırdığı *Vesikalı Yarim*'dir. Film gerçek bir mekânda, Beyoğlu'ndaki Çağlayan Saz'da çekilmiştir. Film, bir pavyon fahişesini öyküler. Ama genel atmosferi açısından, filmde duygusal bir aşk serüveni ağırlıktadır. Türkan Şoray'ın yabancısı olduğu bu rolde, gerçekten başarılı bir oyun tutturduğu görülür. Ama zaman zaman biraz Sabiha, biraz da Türkan Şoray'dır.

[11] Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran, *Lütfi Ö. Akad'ın Sineması*, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., 1977

YANLIŞ ASİYE'LER YANLIŞ YÖNETMENLER

1973-78 yılları arasında Türkan Şoray'ın fahişe rollerinde oynadığı üç film izleriz. Nejat Saydam'ın, Vasıf Öngören'in oyunundan sinemaya uyarladığı *Asiye Nasıl Kurtulur?* bu dönemdeki ilk filmidir. Ne var ki sonuç bir fiyaskodur.

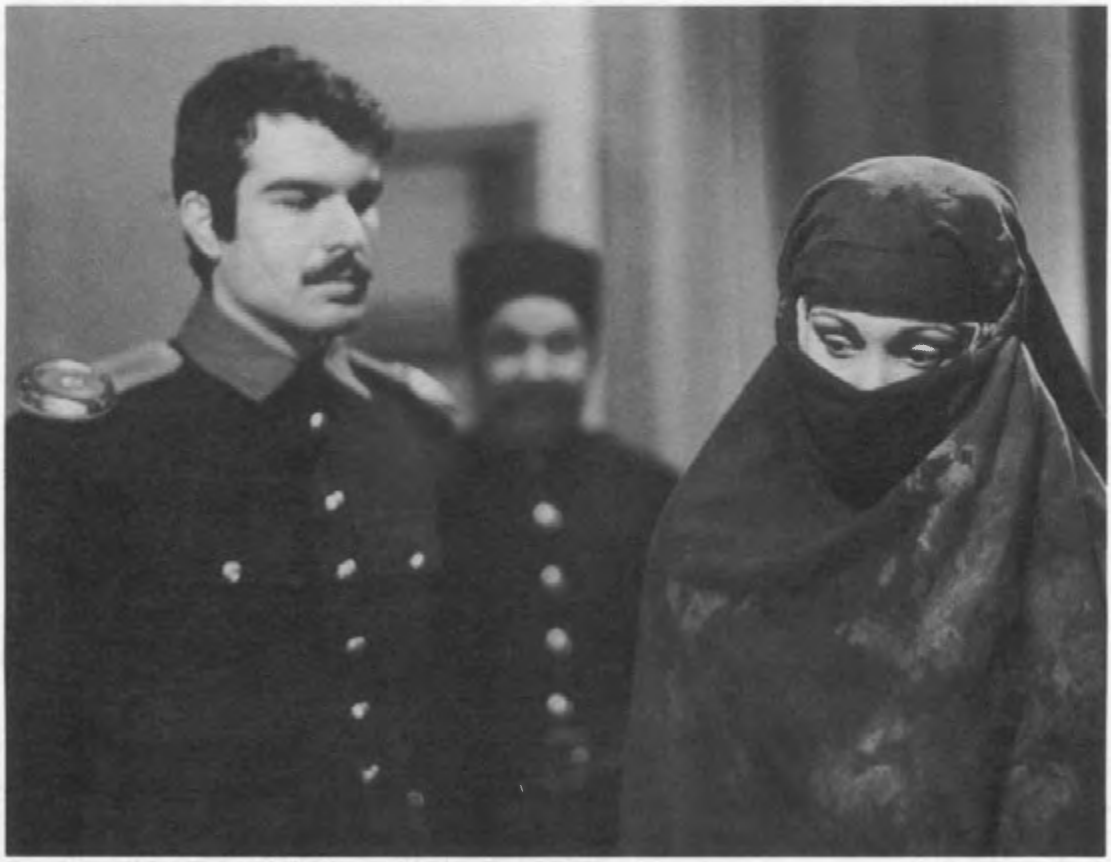
Çünkü Şoray, Asiye olamaz... Yanlışlık Türkan Şoray'ın tipinden ya da Asiye'yi seçmesinden değil; yanlışlık, yıllardan beri uyguladığı 'Şoray Kanunu'ndan kaynaklanır.

Bu sınırlama sanatçıyı gerçek Asiye'ye ulaştıramaz. Kaldı ki filmin yönetmeni de bir fahişe tipini yorumlayacak güçte değildir.

Türkân Şoray, 1977 yılında bu kez Orhan Aksoy'un yönettiği *Baraj* filminde Bursa genelevlerinde çalışan Ayşe'yi oynar. Kara yazgılı bir fahişedir Ayşe... Bir yıl sonra da *Kanlı Nigâr*'da izleriz Şoray'ı.

Vesikalı Yarim'de olduğu gibi, bu filmde de bir bar kadınıdır. Şoray, bir pavyon fahişesi olmaya özen gösterir. *Kanlı Nigâr*'da cinselliğini de sergilemekten kaçınmaz.

Filmin birçok sahnesinde erotik yansımalar getirir. Ama, o hep Türkan Şoray'dır ve bir hayat kadını üzerine kurulan konu gerçek yaşamın çok uzaklarındadır.



Necla Nazır ve Mahmut Cevher, *Yatık Emine* filminin bir sahnesinde, 1979

Türkan Şoray

Türkan Şoray ve Can Gürzap, *Metres* filminin bir sahnesinde, 1983

FAHİŞE TİPLERİ YAVAŞ YAVAŞ GERÇEKLİK KAZANIYOR

Türk sinemasındaki fahişe tipleri belli bir süre sonra yapay dünyaların dışına çıkıp, gerçeğiyle buluşacaklardır. Sömürülen fahişe klişeleri elbette zamanın değişen akışı içinde kırılacaktır. İşte 1974'de bu tipler yavaş yavaş gerçeklik kazanmaya başlar. Ve Ömer Kavur'un bu dönem içinde ele aldığı temel tiplerden biridir Yatık Emine. Necla Nazır, 1910'lu yılların tarihsel dekoru içinde fahişe Yatık Emine'yi, başarılı bir çizgi tutturarak oynar. Bu bir dönem filmidir.

Bir yıl sonra Yılmaz Güney'in *Arkadaş*'ında Azra Balkan, o dönemin en başarılı fahişe tiplerinden birini oynar. Kocasını aldatankent soylu bir fahişedir. Ama hiçbir zaman 1950'lerde olduğu gibi yuva yıkan klişe kadınlarından değildir.

Azra Balkan, bu fahişe kadın tipiyle bir sahil kentindeki burjuva ahlak değerlerini, çürümüşlüğünü sergiler. Yine aynı filmde Özden Yüce, kısacık rolüyle yeni düşmüş bir randevuevi fahişesini büyük bir başarıyla canlandırır. Gerçekten Özden Yüce müşterisine şiirler okuyan, duygusal bir küçük fahişedir.

Arkadaş'ın Azra Balkan'ı gibi, kocasına ihanet eden bir kadın tipini 1982 yılında Atıf Yılmaz'ın *Mine*'sinde de görürüz. Necati Cumalı'nın bir öyküsünden uyarlanan bu ilginç filmde Türkan Şoray, tümüyle etkili bir oyun koyar ortaya. Çünkü Mine rolüyle

Müjde Ar ve Kadir İnanır, *Ah Güzel İstanbul* filminin bir sahnesinde, 1981

kanunlarından sıyrılmış, sınırlarını kaldırmış yeni bir Türkan Şoray olarak seyircinin karşısına çıkar. Ve Mine'nin kocasını bir başka erkekle aldatması bağışlanır. Bu, ihmale uğrayan, bir paçavra gibi evlilik kurumundan dışlanan ezik bir kadının doğal gereksinmesidir. Yine Atıf Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi* adlı filminde Hale Soygazi'nin oynadığı Aygül tipi, benzer bir gereksinmeyi ortaya koyar. Aygül de pısırık kocası tarafından unutulmuş, cinselliği dışlanmış bir kadındır. Mine gibi o da kocasının ihmaliyle, çevre baskısıyla bir başka erkeğe itilmeye zorlanır. Ne Mine, ne Aygül taştırlar; her şeyden önce insan, her şeyden önce kadındırlar.

Türkan Şoray, son dönemlerinde fahişe tiplerini Atıf Yılmaz'ın *Seni Seviyorum*'uyla, Orhan Elmas'ın *Metres*'iyle sürdürür, Şoray, *Metres*'te kiralık bir kadın, *Seni Seviyorum*'da ise pavyon fahişesidir. Atıf Yılmaz'ın filmi, duygusal bir gönül serüveni üzerine kurulmuşsa da gerçek pavyon mekânlarıyla, fahişelikten tuvaletçiliğe kadar düşen Sarı Gönül gibi tiplerle bu yaşamın gerçeğini vurgular. Özellikle de Ferda Ferdağ'ın büyük bir başarıyla canlandırdığı fahişe eskisi Sarı Gönül'ün altını çizerek bir insan dramını acımasızca gözler önüne serer. Hülya Avşar, Şerif Gönen'in *Güneş Doğarken* adını taşıyan filminde İstanbul'dan Konya genelevine transfer olan Nalan'ı oynar. Ağzında cikletiyle poposunu kıvıra kıvıra Konya caddelerinde yürüyen fahişe Nalan, kabadayı rolündeki Kadir İnanır'la havuzda ıslak ıslak öpüşür, banyoda buğulu camlar ve buğulu görüntülerle iki çıplak vücudun tutkulu erotizmini yansıtır. Ne kahpe bir yazgıdır ki fahişeler, Türk toplumunun bakış açısına göre, sevgiye kavuşamazlar.

MÜJDE AR VE ÇAĞDAŞ FAHİŞELER

Sarmaş Dolaş, Müjde Ar'ın 1977 yılında çevirdiği fahişeliği konu alan filmlerinden biridir. Ümit Efekan'ın yönettiği bu filmde, bir genelev fahişesidir. Ne var ki, film sıradanlığı aşamaz. Boyutsuz ve ayrıntısız bir genelev filmidir bu. 1981'de Müjde Ar'ın gerçekçi ilk fahişe filmi Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul*'uyla gerçekleşir. Füruzan'ın bir öyküsünden sinemalaştırılan filmi ilginç kılan, Ömer Kavur'un bakış açısıdır. Yani, bir randevuevi fahişesine kalıplaşmış ve aşağılayıcı bir gözle değil, insanca bakar. Ama bu bakışta pembe bir duygusallık yoktur. Gerçekçidir.

Müjde Ar'ın oynadığı Cevahir, uzun yol şoförlüğü yapan sevgilisiyle evleneceği sırada onu terk eder.

Ar'ın filmdeki sevişme sahneleriyle Yeşilçam starlarının kanunlarını kökten değiştirdiği bir ilk denemedir. Doç. Dr. Şükran Kuyucaklı Esen, özellikle de sevişme sahneleriyle ilgili şu yorumu yapar:

> "Yeşilçam, bu filme kadar açık ve net bir biçimde sevişme sahnesi çekmedi. Müjde Ar kamera önünde sevişebilen ve soyunabilen başrol oyuncusu olarak *Ah Güzel İstanbul* filmi ile Yeşilçam'a yeni bir kadın imajı getiriyor..."

İşte bu yıllardan sonra fahişelik olgusu, Müjde Ar'la sosyal bir içerik kazanır. Kuşkusuz bu gerçeklikte Müjde Ar'la birlikte onunla çalışan yönetmenlerin de büyük payı olduğu inkâr edilemez. Örneğin, *Güneşin Tutulduğu Gün*, Şerif Gören'le yapılan bir işbirliği sonucudur. Müjde Ar'ın oynadığı Sevgi, tutucu bir baskı sonucunda fahişe olup, otel odalarında, zengin işadamlarının garsoniyerlerinde vücudunu kiralar.

Yine Şerif Gören'in *Gizli Duyguları*'nda bir metres, Atıf Yılmaz'ın *Dağınık Yatak*'ında bir sosyete fahişesi, Başar Sabuncu'nun *Asılacak Kadın*'ında iktidarsız ve sapık bir kocanın zorla orospuluğa ittiği savunmasız bir kadın olur. *Asiye Nasıl Kurtulur?* Müjde Ar'la gelen bir dizi çağdaş fahişenin şimdilik sonuncusudur. Tüm bu izlediğimiz Müjde'li filmlerde belli oranda fahişeliği oluşturan toplumsal baskılar görülür.

Sonuç; fahişelerin değişmeyen yazgısı...

Sinan Çetin'in Karaköy'deki gerçek genelev mekânlarında çektiği *14 Numara*'da bazı abartılı sahnelerine karşılık, yeni düşmüş fahişe Yaprak'ın sonu da aynıdır. Kurtuluş yoktur. O halde biz, gene yazının girişindeki Fransız hayat kadını Jeanne Condelier'e dönerek, gerçeği şu sözleriyle bir kez daha vurgulayalım: "Orospuluktaki tek fark kapı üstünüze kapandığında artık kaçacak yer kalmayışıdır. Yol çıkmaz, imdat kapısı da yok."

Şimdi 1990'lı yıllara gelelim:

Değişen nedir ki? Yine suçlu olan fahişelerdir. Onları bu yola itenler 'sütten çıkmış ak kâşık'... Ya toplum olarak duyarsızlığımız? İşte bu toplumsal duyarsızlığımızı 1991 yılında Ümit Efekan *Madde 438* adlı filmiyle gündeme getiriyor. Efekan, gerçek bir yaşam

Derya Arbaş, *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* filminin bir sahnesinde, 1993

öyküsünden yola çıkarak konuyla ilgili çok önemli bir fırsatı yakalıyor. Yazık ki ne Efekan ne de senaryocu Erdoğan Tünaş, sinemasal açıdan bu fırsatı değerlendiremiyorlar...

1992'de çekilen Yavuz Özkan'ın *İki Kadın*'ı ve Atıf Yılmaz'ın *Düş Gezginleri* günümüzde 'çağdaş fahişelerin' dünyalarına giren iki ilginç deneme. Özellikle de *İki Kadın*, içeriğinde yer yer romantik gerçekçilik taşısa da sonuçta önemli bir sorgulama filmi. Atıf Yılmaz'ın *Düş Gezginleri* ise usta işi anlatımının dışında, popülist ağırlıklı bir film olarak elbette ki tartışılacaktır.

FAHİŞELER SEVERSE?

Sonuçta fahişeler de insandır. Ne kadar aşağılansalar da, toplumsal yaşamdan dışlansalar da... Sevdiler mi, ölümüne severler. Belki de kirli bedenlerindeki en temiz kalmış yanları sevgiye susayan yürekleridir.

Atıf Yılmaz'ın 1993 yılında yönettiği *Gece Melek ve Bizim Çocuklar*'da biri çiçeği burnunda, yani yeni düşmüş genç fahişe Serap'la, orta yaşlı ve alkolik bir 'fahişe eskisi' olan Melek'in tutkulu dünyalarına giriyor. Her iki hayat kadınının tutkuları aşk... Ama 'tutku' deyince, Deniz Türkali'nin kimi yerde abartılı, kimi yerde içtenlikle canlandırdığı Melek tiplemesinde bu insanı sarsan dünya çok farklı biçimde ortaya çıkıyor.

Yalnızlıklarını birbirlerine sığınarak paylaşan iki hayat kadınının öyküsü finalde ayrışıyor. Derya Arbaş'ın oynadığı Serap, gençliğinin ve tazeliğinin getirdiği güçle, biraz da fırsatları

Derya Alabora ve Güven Kıraç, *Masumiyet* filminin sahnelerinde, 1997

Müjde Ar ve Okan Bayülgen, *Ağır Roman* filminin bir sahnesinde, 1997

değerlendirip sınıf atlarken, Melek ise yaşamını adadığı pavyoncu sevgilisinin bıçak darbeleri altında can veriyor.

İlginç bir sahnedir bu. Ne kadar reddedilse ve ne kadar kadınlık onuru kırılsa da Melek, inadına bıçağın üzerine gidiyor. Üstelik sevdiği erkeğe sarılarak.. Nasıl bir ölümdür ki bu?.. Böylesi tutkuların bilinci yoksa, 'kurban' olmanın da kurtuluşu yoktur.

Tıpkı, Visconti'nin *Rocco ve Kardeşleri*'ndeki Renato Salvatori'nin Annie Girardot'yu bıçak darbeleriyle öldürmesi gibi...

Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata*'sındaki (1996) genç fahişe (Ayşen Özdemir) ise bir başka tutkunun kurbanlarından biridir. Eroin bağımlısıdır, yatacak yeri yoktur. Tuvaletçilik yapan ve aynı zamanda araba hırsızı olan Mahsun'la (Ahmet Uğurlu) tanışır. Tuvalette gizlice eroin alır. Mahsun, kendi gibi acınacak bir durumda olan kıza, tuvaletin üstünde kaldığı odanın anahtarını verir. İsmini bile bilmediği genç kadın eroin almak için Mahsun'un odasında vücudunu 'Arkadaşlarım' dediği erkeklere kiralar. Mahsun, önceleri 'erkek arkadaşlarını getirmesine' boyun eğer, sonra da bozulur.

"Beni aldattın orospu, defol!" deyip onu sürükleyerek dışarı atsa da çaresizdir. Çünkü ona âşıktır.

Yaşamın kıyısında buluşan bir fahişeyle, bir araba hırsızı. Ayakta kalmaya çalışırken, giderek düşen iki marjinal insan... Bu bir alt kültür yazgısı mıdır?

'Tutku'nun 1997'deki yeni adı *Masumiyet.*

Yönetmen Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'i 'hayat kadınlarının dünyaları'nı sergileyen filmler konusunda izlediklerimizin en çarpıcılarından. Hele Derya Alabora'nın fahişe tiplemesine getirdiği yorum, o denli ustalıklı ki. Fahişe Uğur, oyuncu Derya Alabora'nın önüne çıkmış sanırsınız...

Uğur, salaş bir pavyonda şarkıcılık ve fahişelik yapan sıradan kadınlardan biri. Bir yanda alkolik dostu Bekir (Haluk Bilginer), diğer yanda hayranı ve tutkunu gariban Yusuf (Güven Kıraç)... Ama Uğur'un tutkun olduğu kişi dilsiz küçük kızının hapislerde yatan belalı babasıdır. Biz bu 'baba'yı hiç görmeyiz.

Bekir, bu karşılıksız, tek taraflı kara sevda uğruna intihar eder. Bu kez Yusuf, tutku kurbanı Bekir'in izini sürecek ve "Abla, abla" diyerek peşinde dolaştığı Uğur'a âşık olacaktır. Giderek onun koruması ve pezevengi olmayı bile göze alır. Nasıl bir tutkudur ki bu?

Yusuf'la Uğur arasında geçen şu diyaloglar, acı bir yaşam gerçeği değil de nedir? Filmin en vurucu sahnelerinden biridir:

"Âşık oldum abla, görmüyor musun?"

"Kime?"

"Senden başka kim var ki abla?"

Uğur, bu beklenmedik açıktama karşısında çıldırmış gibidir.

"Ne istiyorsun benden ...mek mi? ...mek mi ulan... Herkes benim tadıma baktı. Gel ulan sen de bak. Gel donumu da ben çıkarayım."

Uğur'un, eteklerini yukarı kaldırıp, külotunu dizlerinden aşağı indirdiğini görürüz. Uğur'un bu isyanı karşısında Yusuf'un yüzü taş kesilmiştir. Ona bakmaya cesaret edemez, gözleri yerdedir...

Uğur, bir orospudur, ama kişiliklidir. Çünkü kendisine "Abla" diyen bir erkeğe bacak açması mümkün değildir.

Sonuç olarak size Bekir'ler, Yusuf'lar, Uğur'lar ters gelebilir. İnandırıcı gelmeseler de, yaşamın kıyısında bu tipler hep vardır...

1997 yılında *Masumiyet*'le ve Mustafa Altıoklar'ın *Ağır Roman*'ında Müjde Ar'ın oynadığı Rum dilberi Tina'yla Türk sinemasındaki fahişe tipleri sergilenmeye devam edecektir...

KIRSAL KESİMDE ŞALVARLI EROTİZM

> "Kırşehir Kaman ilçesinin Sarıuşağı mahallesinde bir cinayet işlenmiş, Hanım Elvan adında 23 yaşındaki bir kadın, kendisine cinsi temas teklifinde bulunduğu iddiasıyla üvey oğlu Hidayet Osman Elvan'ı elleriyle boğarak öldürdükten sonra cesedini sürükleyip 'Irz düşmanının sonunu görün, ibret alın komşular' diye bağırmıştır."

Bu bir gazete haberidir. Ve bu ilginç, özellikle de namus kavramı açısından kırsal kesime özgü klinik olay, 1976 yılında geçer. Köy ve kasaba olarak ikiye ayıracağımız ama genel tanımıyla kırsal kesimi içeren tarlalar, uçsuz bucaksız yaylalar, kerpiçten, tezekle kaplı evler, çiftlikler Anadolu'nun doğal görüntüleridir. Ne var ki, köy romanı Türk edebiyatında en başarılı ve gerçekçi biçimiyle sergilenirken, sinemamızın ilk yıllarında bu tür, güzel manzara filmleri olarak tarihe geçer. 1947 yılında Refik Halit Karay, Abidin Daver ve E. K. Emre imzalı film kritiklerinde güzel olan yalnızca manzaralardır. Bir anlamda yemyeşil çayırlarıyla, şırıl şırıl akan ırmaklarıyla kartpostal sinemasıdır köy filmleri. Köyün ve köylünün sorunları yoktur. Cinsel öğelerse belli belirsiz, üstü kapalıdır.

Türk sinemasının köyle ilk ilişkisi 1934 yılında Muhsin Ertuğrul ile başlar. *Bataklı Damın Kızı Aysel* ilk köy filmidir. Türü başlatan bu filmde cinsellik, tipik bir köy melodramı biçiminde gelişir. Cinselliğin kaynağı, filmin melodramatik öyküsüyle Aysel rolündeki Cahide Sonku'nun şalvarlı tazeliğinde ve çocuksu dişiliğindedir. Prof. Dr. Alim Şerif Onaran'ın deyişiyle; "Filmi sevdiren, Cahide'nin oynadığı Aysel tipiyle, son derece fotojenik bir yüze sahip olmasıdır." Filmin öyküsüne göre Aysel çalıştığı çiftliğin erkeği tarafından iğfal edilir... Genç kadın hamiledir ve bir süre sonra çocuğu doğar. Ama evin erkeği çocuğun kendisinden olduğunu kabullenemez. Babalık ve nafaka davası daha sonra araya giren iyi niyetli bir köylü gencinin Aysel'i kurtarma çabalarıyla sürüp gider.

Hülya Koçyiğit ve Talat Bulut, *Firar* filminin bir sahnesinde, 1984

İğfal ve hamilelik olayının yanı sıra, filmin kırsal kesime özgü cinsel öğelerinden biri çeşme başı sahnesiyle gerçekleşir. Aysel, bu sahnede su doldurmak için köylü kızlarla sıraya girip beklerken, çocuğunun babasıyla karşılaşır. Adam, Aysel'e sataşır, laf atar. Kırsal kesimin pembe gerçekçiliği içinde bu çeşme başı erotizmi, bu tür filmlerde sık kullanılan bir cinsel motif olarak karşımıza çıkar. Çeşme başında toplanıp güzel ve taze endamlarını şalvarları içinde saklayan yemenili, cepkenli köy kızları birbirlerini gizli gizli süzerler, dedikodu yaparlar, yavuklularıyla da kırıştırırlar.

Kırsal kesimin töresel özelliklerinden biri de, kadınların tarladan ya da işten yorgun dönen kocalarının ayaklarını leğende yıkamalarıdır. Bu eylem, köy kökenli kadınların bir anlamda köleliğini, geleneksel boyun eğişini simgelerken, öbür yandan da kocalarına gösterdikleri saygıyı tüm ilkelliğiyle ortaya çıkarır.

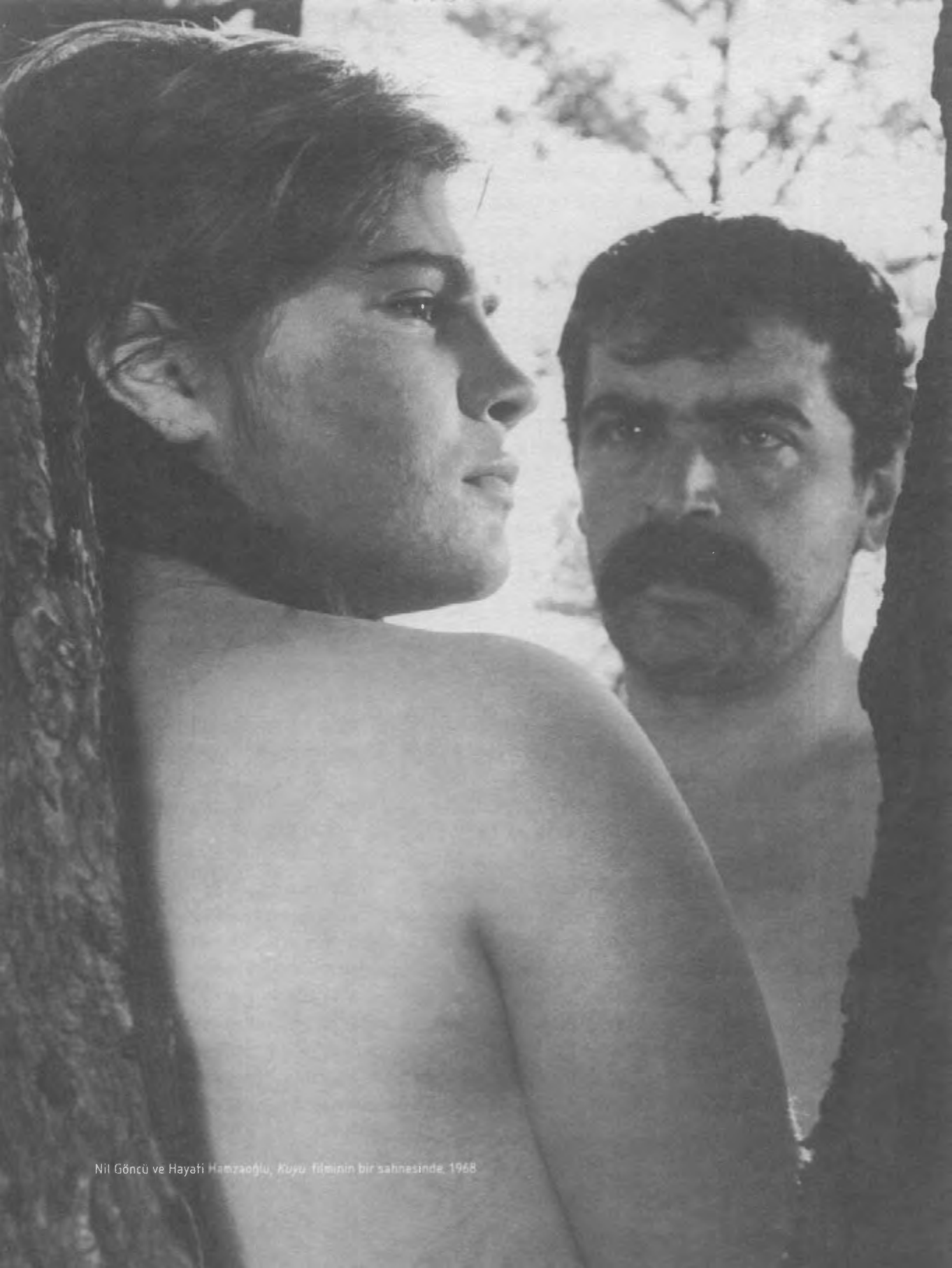
Ancak bu saygınlık ve töresel boyun eğiş, bazı zamanlarda bir köy erotizmine yani kaba bir şehvet duygusuna dönüşür. Ayak bileklerini ovma, sırt sabunlama ya da yağlama gibi sahnelerdeki el hareketleri ve dokunuşlar, tensel bir gerilim yaratır. Çeşitli cinsel göndermelere, çağrışımlara yönelik bu tipik örneklerden ikisi Şerif Gören'in *Firar*'ıyla Zeki Ökten'in *Pehlivan*'ında açık biçimde görülür.

İlk örneklerini Muhsin Ertuğrul sinemasında gördüğümüz köy yaşamı, Muharrem Gürses'le, Nuri Akıncı'yla 1952'ye kadar uzanır. Kalıplar aynı kalıplardır. Yani bu dönem içinde gerçekçilik değil, ilkel melodram anlayışı yürürlüktedir köy filmlerinde. Tecavüze uğrayan, talihsiz, boynu bükük köy kızları; ırz düşmanı ağalar, zengin ağa kızlarına âşık olan yanaşmalar kırsal kesimin belli başlı tipleridir. Genelde, olayların örgüsü bu üçgen arasında gelişir.

Namus intiharları, kan davaları, kaçakçılık, toprak nedeniyle çıkan çatışmalar, özellikle de kadınların yalnızlığı ve çaresizliğiyle köy filmleri, çeşitli arayışlardan sonra giderek gerçekçi rayına oturacaktır.

YABANCI CİNSELLİK VE GERÇEKÇİLİĞE İLK ADIMLAR

Kırsal kesimi içeren filmlerin ilk döneminde masum köylü kızlarını Nevin Aypar, Oya Sensev, Muhterem Nur ve Pervin Par oynar genellikle. Gönül Bayhan ve Melahat İçli, köy filmlerinin baştan çıkarıcı vamp kadınlarıdır. Özellikle de Bayhan, *Sazlı Damın Kahpesi* ve *Kör Kuyu* gibi filmlerde İtalyan sinemasındaki kadın tiplerinin cinsel etkilerini taşır. Çetin Karamanbey'in *Telli Kurşun*'u bu dışarılıklı cinsel öğelere dayalı bir filmdir. Örneğin filmin göl sahnelerindeki Fatma Girik, beline kadar uzanan saçlarıyla, masum yüzüyle tipleme açısından her ne kadar bizden bir köylü kızı gibi sunulmuşsa da, cinsellikte tersine yabancılaştırılmıştır. Dizlerine kadar sulara gömülen Girik, eteklerini belinde toplayıp, diri göğüslerine yapıştırdığı ıslak basma entarisiyle *Acı Pirinç / Riso Amaro* filmindeki İtalyan köylüsü Silvana Mangano'dur. Sovyet sinemasının etkilerini taşıyan ilk köy filmi *Bataklı Damın Kızı* Aysel'den uzun bir süre sonra kırsal kesime İtalyan usulü yaşam egemen



Nil Göncü ve Hayati Hamzaoğlu, *Kuyu* filminin bir sahnesinde, 1968

Nil Göncü ve Hayati Hamzaoğlu, *Kuyu* filminin bir sahnesinde, 1968

olacaktır. Leyla Sayar'ı *Duvaklı Göl* ve *Dişi Yılan*'la bu yabancılaşan köy yaşamı, 1960'lara kadar tırmanır. Samanlıklar üzerinde sevişen âşıklar, tecavüzler, dere kenarlarında çamaşır yıkayan kızlar, köy filmlerinin klişe görüntüleridir.

Bir yanda Muharrem Gürses'in kırsal kesime kaderci yaklaşımı, öbür yanda takma kirpikli, yüzü boyalı, topuklu ayakkabılı kadın tipleriyle yapay bir köy evreni oluşturulan sinemamızda, elbette yürekli ve gerçekçi ilk adımlar da ufak ufak görülecektir. İşte, köye gerçekçi bir gözlemle yaklaşan ilk yönetmen Metin Erksan; bu ilk adımların filmi de *Karanlık Dünya*'dır. Genç yaşta gözleri görmeyen halk ozanı Âşık Veysel'in yaşamı üzerine kurulan filmin bir sahnesinde cinsel öğelere rastlarız. Karşılıklı üzüm yiyen Ayfer Feray'la Aclan Sayılgan'ın bakışmaları bu cinsel yaklaşımlardan birini sergiler. Bu sahne gerçekten son derece anlamlıdır. Üzüm, dudak kımıldayışları ve karşılıklı bakışlar, simgesel biçimde bir kesişmeyi ortaya koyar.

Film sansür nedeniyle bir yıl sonra seyirci önüne çıkar. *Karanlık Dünya*'nın ardından köy filmlerinde, suya sabuna dokunulmasa da gerçekçi ve toplumcu bir hareket başlar. Artık Muharrem Gürses'in ilkel sinemasındaki hastalıklı, abartılı klişe tipler, olaylar yön değiştirir. Yöresel özellikler, folklor öğeleri ağırlıktadır. Örneğin Lütfi Ö. Akad'ın, Yaşar Kemal'in bir öyküsünden uyarladığı *Beyaz Mendil* (1955), Atıf Yılmaz'ın Kemal Bilbaşar'ın öykülerinden yola çıktığı *Gelinin Muradı* (1957), gerçek köy yaşamını dürüst yaklaşımlarla sergileyen ilk denemeler sayılır kuşkusuz. *Beyaz Mendil*'de iki düşman köyün sorunları içinde ezilen ve

Hülya Koçyiğit ve Erol Taş, *Susuz Yaz* filminin bir sahnesinde, 1963

birbirlerine kavuşamayan kaçak âşıkların öyküsüdür anlatılan. Gerçek bir kasaba dekoru içinde çekilen *Gelinin Muradı*'nda ise aşk ön plandadır. Kasaba eşrafından birinin kızı rolündeki Pervin Par, örgülü saçlarıyla, önden bir iki düğmesi açılmış gömleğiyle, saf ve doğal bakışlarıyla masum bir kasaba cinselliğini sergiler. Fikret Hakan'la, şırıl şırıl akan bir ırmağın önünde, kayaların üzerinde sevişirken, açılan basma entarisi, doğal biçimde ortaya çıkan bembeyaz bacakları, böyle bir cinselliğin manzaralarıdır.

METİN ERKSAN'IN, 'EROTİK KÖY FİLMİ ÜÇLEMESİ'

27 Mayıs 1960 darbesinden sonra Türk sineması köy filmlerinin en yoğun dönemini yaşarken, önceki yıllarda ilk adımları atılan kırsal kesimin gerçeklerine doğru yöneliş, daha aklı başında olacaktır. Bu dönemde ortaya çıkan sinemasal düşüncenin adı 'toplumsal gerçekçilik'ti. Kaldı ki, köy edebiyatı 1960'lı yıllardan sonra Fakir Baykurt, Necati Cumalı,

Yaşar Kemal gibi gerçekçi kalemlerle de büyük bir ağırlık kazanmıştı. İşte bu dönemde sinema-edebiyat ilişkileri sonucunda en önemli köy filmleri Metin Erksan'dan geliyordu. Ve Erksan'ın 1962 yılında Fakir Baykurt'un ünlü romanından uyarladığı *Yılanların Öcü*, bu aşamada bir patlama filmi oluyordu. Sansür kurulunun yasakladığı filmi, dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel, Çankaya köşkünde izlerken Metin Erksan'la aralarında şöyle bir konuşma geçer:

"Metin Bey, herkes seni gerçekçi rejisör diye övüyor gazetelerde. Ama bana kalırsa bu filmde biraz gerçeğin dışına çıkmışsın..."

"Neden?"

"E, bütün tiplerin ense kulak yerinde, şişman. Bu kadar besili mi Türk köylüsü? Biraz zayıf adam seçseydiniz ya!.."

Bu ilginç konuşmanın geçtiği film temel içeriğiyle toprak mülkiyetinden doğan bir çatışmayı ele alır ama bir ihanet olgusuyla cinselliği de beraberinde getirir. Kara Bayram'ı canlandıran Fikret Hakan, harama uçkur çözüp Haceli'nin (Erol Taş) karısı Fatma'yla (Şadiye Arcıman) temel çukurunda yatar.

Ama, şalvarlı erotizmin tipik filmi *Susuz Yaz*'dır. Erksan'ın Necati Cumalı'dan uyarladığı *Susuz Yaz*, gerçekten cinsel çeşitlemelerinin zenginliğiyle erotik bir başyapıttır.

Yılanların Öcü gibi, *Susuz Yaz* da genel yapısıyla sahip olma tutkusuna dayalı bir film olarak çıkar karşımıza. Yani, burada başlıca sorun toprak ve su mülkiyetidir. Osman (Erol Taş) toprağından çıkan suyu özel mülkiyetine alır. Komşu köylerin bu doğal nimetten yararlanmasını istemediği için arkları kapatıp, suyu keser. Osman şiddet yanlısı bir kişiliğin sahibidir. Yalnızca toprağından çıkan suyu değil, kardeşi Hasan'ın komşu köyden kaçırıp kendine karı yaptığı Bahar'a da (Hülya Koçyiğit) sahip olmak ister. Kardeşiyle yengesini sevişirken, onları arzu dolu aç gözlerle izler. Ağacın üzerinde şalvarlı bacakları açılan Bahar'ı bıyıklarını burarak seyreden Osman, fırsat buldukça saldırıya da geçer. Derede genç kadının şalvarını sıyırıp diz kapaklarına, dişlerini geçirir. Kardeşi hapisteyken yengesini kandırıp ona sahip olur... Şiddet ve erotizm kucak kucağadır *Susuz Yaz*'da.

1968 yılında çevrilen *Kuyu*, Metin Erksan'ın şiddete ve cinselliğe dayalı köy filmleri üçlemesinin sonuncusudur. Erksan, filmine Kuran'dan bir ayetle girer:

"Kadınlara iyilikle davranın."

Filmin mesajıdır bu. Çünkü, Erksan sadist ruhlu bir köylüyle, onun cinsel kölesi olan bir kadının trajik boyutlara ulaşan kara yazgısını gözler önüne serer. Doğu Anadolu'da yaşanmış bir olay üzerine kurulan *Kuyu*, gerçekte bir direnişin, bir tutkunun filmidir. Osman (Hayati Hamzaoğlu), cinsel tutkusunu yenemez, Fatma'yı (Nil Göncü) üç kez kaçırır. Beline bağladığı iple onu dağlarda, derelerde, suların içinde vahşi bir hayvan gibi sürükler. Fatma, çaresizdir ama yine de sonuna kadar direnir. Sevmediği adama teslim olmaz. Ancak Osman, Fatma'yı bir ağaç gövdesine çırılçıplak bağladıktan sonra, zorla tecavüz eder.

Metin Erksan sorar; Türk köylüsünün cinsel davranışları hep böyle midir? Doğu insanı cinsel açıdan hep böyle psikopat, hep böyle vahşi midir? *Kuyu*'nun çıkış noktası bir gazete

haberindeki gerçek yaşamdan alındığına göre, böyle davranışlarda bulunan, hastalıkları içlerinde saklı gizli tipler gerçek yaşamda da var olacaktır. Fakat gizli tip diye tanımını yaptığımız Osman gibi bu ayrıksı karakterler, doğrusu genele uygulanamaz.

ŞALVARIN DIŞINA TAŞAN 'WESTERN' CİNSELLİĞİ

Türk sineması 1962'lerde başlayarak 1970 yılına kadar, köy filmlerinin en verimli ürünlerini gerçekleştirir. Örneğin Atıf Yılmaz, *Pembe Kadın*'da erkeksi Anadolu kadınının yalnızlık dramını, *Murad'ın Türküsü*'nde eşkıyalık sorununu ele alır.

Yılmaz Güney'in *Seyit Han*'ında kadının itilmişliği, çaresizliği, ezikliği destansı bir anlatımla vurgulanır. Orhan Elmas'ın *Ezo Gelin*'iyle *Boş Beşik*'i yöresel özellikler içeren tipik Anadolu filmleridir. Lütfi Ö. Akad ise başta *Hudutların Kanunu* olmak üzere *Ana*'yla, *Kızılırmak*'la köyün içine girerek ilginç gözlemler sunar. Özellikle de *Hudutların Kanunu*, toplumsal gerçekçiliğin tartışıldığı dönemde bu türe yeni boyutlar getirmesi nedeniyle Türk sinemasının en önemli filmlerinden biri sayılır. Kusuruysa köy öğretmeni rolündeki Pervin Par'ın topuklu ayakkabılarıyla, kuaförden çıkmış gibi yapılı saçlarıyla filmin gerçekçi dünyasına son derece iğreti düşmesidir.

Bu dönem içinde köy yerini bulurken, bazı filmlerle toplumsal gerçekçilik iflas eder. Yabancı eğilimler yeniden hortlar. Köy, giderek bazı ellerde bir vahşi batıya dönüşür. Cinsellik şalvarın dışına taşar. Memduh Ün'ün Ayhan Işık'lı, Fatma Girik'li *Namusun İçin*'i, Feyzi Tuna'nın Fikret Hakan'lı *Devlerin İntikamı* ve Ertem Göreç'in Türkan Şoray'lı Göksel Arsoy'lu *Kızgın Delikanlı*'sı Türk köyünü ve köylüsünü yabancılaştıran, 'western' türü filmlerin bu dönemdeki örnekleridir.

1970'den sonra ise giderek gelenekler ve görenekler unutulur. Kadın tipleri, davranışlarına ve giysilerine varıncaya kadar yozlaştırılır. Örneğin *Ölümünü Kendin Seç*'te Feri Cansel çıplak göğüslerini saran mermilikleriyle, *Batıda Vuruşanlar*'da, Seyyal Taner Meksika tipi giysileriyle bir 'western' cinselliği sergiler. Erkek tiplerinin de bu kadınlardan farkı yoktur. Kaldı ki toplumsal gerçekçilik adına yapıldığı öne sürülen *Kızgın Delikanlı*'da ne kuaförde yapılmış saçlarıyla Sevil (Türkan Şoray), ne de çizmeli ve sağ eli bileğinden pantolonuna zincirlerle bağlı Murat (Göksel Arsoy) bizden tiplerdir.

KADIN, NAMUS VE CİNSEL DRAM

1979'dan sonra köy filmleri tekrar gerçeğe döner. Gene Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Osman Şahin, Necati Cumalı gibi yazarların sinemayla olan ilişkileri ağırlık kazandığından, köy ve kasaba sorunları bir kez daha keşfedilir. Köyün çeşitli meseleleri yanında yine kadın ve namus teması kaçınılmaz bir biçimde yerini alır.

Memduh Ün'ün Orhan Kemal'in bir romanından uyarladığı *Kaçak*'ta, beş yıldır erkeksiz yaşayan çamaşırcı Hacer (Fatma Girik), kan davasından kaçan bir erkekle karşılaşacak.

Feri Cansel, *Ölümü Kendim Seç* filminin bir sahnesinde, 1971

Seyyal Taner, *Batıda Vuruşanlar* filminin bir sahnesinde, 1972

İçine bastırdığı cinsel istekleri patlama noktasına gelecek, leğende yıkanırken kendisini gözleyen Habib'in (Tarık Akan) kollarına itilecektir.

Bir Yaşar Kemal uyarlaması olan *Yılanı Öldürseler*'de küçük oğlu tarafından öldürülen Çukurovalı Esme'nin (Türkan Şoray) cinsel yazgısı da töreseldir. Çünkü, kırsal kesimin feodal namus anlayışı acımasızdır.

Kadın ve namus teması, Şerif Gören'in *Yol* filmindeyse temel bir sorun olarak işlenir. Türk sinemasının bu türde baş yapıtlarından biri sayılan *Yol,* kadının tutsaklığı ve bu nedenle de değişmeyen yazgısını anlatır.

İzne çıkan beş mahkûmun öyküsünü ele alan filmde Zine (Şerif Sezer) bu kadınlardan biridir. Kocası Seyit Ali (Tarık Akan) hapisteyken Zine, ihanet ettiği için ayağından zincirlenip bir ahıra atılacak, aylarca burada kalacaktır.

Bu, kadına insan olarak bakmayan feodal yapının Zine'ye verdiği bir cezadır. Ama, bu ceza azdır Zine için...

Törelere göre öldürülmesi gerekmektedir çünkü. Kadın cinsine yapılan bu acımasız baskı Erden Kıral'ın *Ayna*'sına kadar uzanır. Körpe gelin Zelihan (Nur Sürer), kocası Necmettin (Suavi Eren) ve onu baştan çıkarmaya çalışan bir Küçük Ağa arasında geçen öykü, feodalitenin cinsel dramıyla sonuçlanır.

Erotik bir köy güldürüsü olan *Şalvar Davası; Yol* ve *Ayna*'nın tersine erkeklere topluca başkaldıran kadınların direnişini anlatır. Kartal Tibet'in Aristofanes'ten uyarladığı bu yerli

Hülya Koçyiğit ve
Hakan Balamir
Bez Bebek filminin bir
sahnesinde, 1987

Hülya Koçyiğit ve Hakan Balamir *Bez Bebek* filminin bir sahnesinde, 1987

Lysistrata güldürüsünde kadınlar önce eziktir. Erkekleri kahve köşelerinde tembel tembel otururlarken, onlar tarlalarda bir köle gibi çalışırlar. Geceleri görevleri, erkeklerinin koynuna girmektir. Elif (Müjde Ar), duruma el koyup köyün kadınlarını özgürlüğe çağırır. Bir direnişin, tipik bir şalvar erotizminin güldürüsü biçiminde gelişen olaylar sonucunda uçkurlar çözülür ve yataklara girilir. Erkeklerle kadınlar arasında cinsel çatışma bitmiş anlaşma sağlanmıştır.

Filmin bir sahnesinde tüm köy kadınları toplu olarak göle girerler. Erkeklerini kışkırtan bu sahnelerde ince gömlekleri göğüslerine, şalvarları bacaklarına yapışır.

Ve giderek bu görüntü kırsal kesimin bir göl erotizmi şovuna dönüşür.

ATIN KUYRUĞU, ERKEĞİN BIYIĞI, KADININ SAÇI

Şerif Gören, 1985 yılında birbiri ardına çektiği *Kan* ve *Yılanların Öcü*'yle kırsal kesimden ilginç örnekler verir. Metin Erksan'dan sonra Gören'in ikinci kez değişik bir yorumla uyarladığı *Yılanların Öcü*, toprak çatışması yanında cinselliği de zaman zaman ön plana çıkarır. Gerçekte de Fakir Baykurt'un romanındaki kırsal kesim erotizmi, böyle erotik bir sinema anlatımına son derece yatkındır. Örneğin Kara Bayram'ın (Kadir İnanır) karısı üzerine Fatma'yla (Serpil Çakmaklı) bir gece yarım kalmış bir evin temel çukurunda sevişirken aralarından şu konuşma geçer:

Kara Bayram: "Haram."

Fatma: "Helal... Benim kendi gönlümle verdiğim bir alma, bir meyva... Haram mı olur heç? Bugün benim kemiklerimi kır. Öldür, çıkar canımı tenimden. Canım sana helal olsun. Helal. Helallerin en helali."

Bu konuşmalar, daha sonraki sahnelerde kırsal kesime özgü deyimlerle erotik bir atışma biçiminde sürüp gider. Bu arada Kara Bayram'ın cinsel fantezisi de ilginçtir. Düşünde karısı Haççа (Nur Sürer) ile Fatma'yı kolları arasına alıp üçlü sevişir. Bu düşsel toplu sevişme sahnesinde Kadir İnanır, Serpil Çakmaklı ve Nur Sürer, belden yukarısı çıplak olarak kamera karşısına çıkarlar, ama düzeyli bir çekimdir bu.

Doğu Anadolu'nun ahlak anlayışına göre atın kuyruğuna, erkeğin bıyığına, kadının saçına dokunulmaz. İşte Şerif Gören'in, Osman Şahin'nin öyküsünden uyarladığı *Kan*, bu töresel namus anlayışından yola çıkar. Ve bir at kuyruğunun kesilmesi kan davasına dönüşünce Haydar Ali'yle (Tarık Akan) karısı Besra (Serpil Çakmaklı) mağara kovuklarında erotizme bulanmış büyük bir ölüm korkusu yaşarlar.

Nesli Çölgeçen'in köyde başlayıp kentte biten *Züğürt Ağa*'sında yetmişlik Abdo Ağa, her gün yeni bir karı ister. Torunu yaşındaki kızla evlenip gerdeğe girince de aynı gece yaşamını yitirir. Şerif Gören'in *Kurbağalar*'ında kocası öldürülünce genç yaşta dul kalan Elmas (Hülya Koçyiğit), bir erkekle birlikte olmak ister ama çevresi bu ilişkiye karşı çıkar. Kadına ve cinselliğine her zaman böyle düşmanca mı yaklaşılacaktır? Kaldı ki, aşırı ahlakçı baskılara karşılık, yaşamın içinde çaresizliğine boyun eğen kadınlar da var olacaktır kuşkusuz.

İşte Engin Ayça'nın *Bez Bebek* adlı filmindeki Suna (Hülya Koçyiğit) bu ikinci tiplerden biridir. Kocası hapiste olması nedeniyle beş yıldır erkeksiz kalan Suna, evine gelen sıvacı Ahmet Usta (Hakan Balamir) aracılığıyla uyuyan cinselliğini keşfedecektir.

Sonra da evi onaran ustayla cinsel bir elektriklenme sonucu kapı aralığında göğüs göğüse gelince, birbirlerinin kollarına atılacaklar ve yatacaklardır. Sonuç kaçınılmazdır. Cinsel dürtüler başkaldırmıştır çünkü.

ÇAĞDIŞI TÖRELER, ACIMASIZ GELENEKLER VE KUMALAR

1990-1991 sezonunda izlediğimiz kırsal kesimdeki kadın-erkek ilişkileri açısından son yılların en çarpıcı filmlerinden biridir *Berdel*.

Atıf Yılmaz'ın *Berdel*'de, Anadolu'da yıllardır sürüp giden feodal ahlak ilişkilerinin ve kadına bakış açısının gerçek yansımalarını dehşetle görürüz. Kumalar, başlık parası uğruna savrulup harcanan gençlikler ve töreler, töreler. Türkan Şoray'ın canlandırdığı, beş kızı olan bir Anadolu kadınının dramı. Erkek çocuğu olmayan, olmadığı için de karısının üzerine kuma getiren bir erkeğin geleneksel inançları.

Olayın en ilginç yanı köylü Ömer'in (Tarık Akan) başlık parasına karşılık olarak yaşlı ve hastalıklı kayınpederine 15 yaşındaki kızını sunması. Körpecik bir kız çocuğu, dedesi

Meral Oğuz ve Berhan Şimşek *Kızılırmak Karakoyun* filminin bir sahnesinde, 1993

yaşındaki bir adamın yatağına nasıl sokulur? Ömer, başlık parası yerine verdiği kızı karşılığında, yaşlı adamın kızı Fatma'yı evine kuma olarak getiriyor. Törelere göre böyle bir değiş-tokuşa Anadolu'da 'berdel' adı verildiğini öğreniyoruz.

Anadolu kadınının çilesine bakın. Bu tür ilkel alışverişler ve kuma olayı hep böyle sürüp gidecek midir?

İşte Atıf Yılmaz'ın bu filminden sonra, benzer bir gerçeği gazete manşetlerinde toplum olarak yeniden yaşıyoruz: Olay, Gaziantep yöresinde geçmektedir.

> "Gülten Gönülalan üç kız çocuğu doğurunca, erkek çocuk doğuracak iki kumaya çaresiz razı oldu. Kumalar birer erkek çocuk doğurdu. Ancak sorun resmi nikâhtaydı. Gülten'i boşanmaya zor kullanarak razı etmeye çalışıyordu kocası Ayvaz. İçiyordu, dövüyordu. Yılbaşı gecesi de bu tür bir tartışma kavgaya dönüştü. Ayvaz, kendi çocuğu olmadığını öğrendiği Umut'u alnından vurdu. Sonra da Gülten'in sıktığı kurşunla öldü." (4 Ocak 1993, *Cumhuriyet*)

Ülkenin sosyal yaralarından biri olan bu töresel 'çok eşli evlilik', demek ki yeni olaylarla, kanlı izlerle, Gültenlerin dramlarıyla sürüp gidecektir...

Evet, kentte ya da köyde, cinselliği olan kadının, karşı koyamadığı doğal işlevidir bu. Ve elbette cinselliği, yaşadığı sürece kadının mutluluğu açısından temel sorunlarından biri olarak karşısına dikilecektir, Melek de ya da Meleklerde olduğu gibi...

AZGIN ANALIK, ÜVEY KIZININ YAVUKLUSUNA GÖZ KOYARSA?

Şahin Gök'ün 1993 yapımı *Kızılırmak Karakoyun*'da izlediğimiz Zehra (Meral Oğuz) tiplemesiyse, Gültenlere benzemez. Melek'se hiç değildir. O, daha çok Gönül Bayhan'ın 1950'li yıllarda kasaba filmlerindeki vamp kadın tiplerini anımsatır. Gözü karadır. 'Kurban' seçtiği erkeğin üzerine üzerine gider.

Ağanın (Tuncer Necmioğlu) genç karısı Zehra, köyün çobanı Ali'ye (Berhan Şimşek) tutkundur. Zehra'nın üvey kızı Hatice de (Berna Laçin) Çoban Ali'ye...

Hatice'nin analığı Zehra, süt sağma bahanesiyle Çoban Ali'nin sürüsüne yaklaştığı sıra dere suları içine mahsus düşer. Bu bir klasik 'vamp kadın tuzağı'dır. Çoban Ali, yetişip Zehra'yı kucaklayarak kaldırdığında ikinci ve abartılı bir tuzakla karşılaşırız. Görüntüye Zehra'nın basma gömleğinin aralığından yarı çıplak göğüsleri girer... Zehra, bu sahnenin devamında o bildiğimiz ezik köylü kadını değil, titrek ve heyecanlı sesiyle içindeki canavarı susturamayan kent soylu bir kadına benzer:

"Bana abla deme, Zehra de bana... Gözün görmüyor mu beni? Gözüme bak gözüme. Canın çekmiyor mu beni? Canım çekiyor seni... Şu köşeye çekilelim. Yık beni, çık üstüme..." der Ali'ye ve ardından iri göğüslerini patdadak dışarı çıkarır yuvalarından. Tüm çıplaklığıyla Ali'nin gözleri önüne serer. Ama Çoban Ali harama el sürmez. Bir yanda yavuklusu yörük kızı Hatice, öbür yanda saygı duyduğu oba beyi... Çoban Ali bir 'kurban'sa Zehra da cinselliği reddedilen, genç bir 'analık'tır *Kızılırmak Karakoyun*'da...

TÜRK SİNEMASINDA CİNSEL ZORBALIK

> "İneğe tecavüz etti! Sahibi, ineği iğfal eden genci çırılçıplak yakaladı. İstanbul Ümraniyeli Niyazi Kakül 'Gece bir ara uyandım. İneğim Kezban bağırıyordu. Ahıra indim. Bir de ne göreyim? Adam çırılçıplaktı. Bizim ineğin kuyruğunu bağlamıştı. Çılgına döndüm' dedi. İneğe tecavüz ederken yakalanan ve dayak yiyen Cevdet Keskin, 'O gece çok sarhoştum' dedi." (*Günaydın*, 26 Haziran 1987)

"Irza geçme, hastalıklı, düzensiz bir kafanın ürünü olan cinsellik suçudur." Amerikalı kadın yazar Susan Browmiller, 1975 yılında yazdığı ve tüm dünyada ilgi çeken, geniş kapsamlı incelemesi *Irza Tecavüz Olgusunun Tarihçesi*'nin önsözünde böyle der. Elbette kadının rızası olmadan saldırganlıkla, kaba kuvvetle ona sahip olan erkek, yasalar önünde suçlu, böyle bir eylemi gerçekleştirmek de cinsel bir sapıklıktır. Çünkü, ırza tecavüz eyleminin temelinde sadizm, yani şiddet öğeleri yatar. Yapılan araştırmalara göre özellikle günümüzde yaygın bir hale gelen uyuşturucu madde alışkanlığı aracılığıyla ırza geçme olayları, çoğu kez polis kayıtlarına geçmiyor.

Suçların gizli kalmasının nedeni de, kurbanların başlarına gelen bu tür olayları utandıkları için kimseye açmayıp susmalarıdır. İşte bu suskunluklar nedeniyledir ki şikayet edilmeyen iğfal olaylarının bazı suçluları, çoğu kez ellerini kollarını sallayarak aramızda dolaşıyor. Araştırmacı Albetro Godenzi'ye göre ABD'de yılda 250.000 tecavüz olayının yaşandığı tahmin edilmektedir. Türkiye'de ise sonuçları resmi olmamakla beraber 1991 yılında on altı bin kadına tecavüz edilmiş. Uzmanlara göre bu sayının çok daha yükseklerde olduğu söyleniyor.

'Cinsel taciz' ya da 'tecavüz' yalnızca kadınlar için mi geçerli? Elbette 'cinsel zorbalığın kurbanları' arasında kadınlar değil, hayvanlar da var. Örneğin yıllar önce Eyüp Cami'nin

avlusunda bir sarhoşun leyleğe tecavüz etmesi, sanıyoruz ki dünyada benzerine kolay kolay rastlanmayacak klinik olaylardan biridir. Prof. Dr. Özcan Köknel, bu konuda şu açıklamayı yapıyor:

> "En çok tecavüze uğrayan hayvanlar, eşek, inek, keçi, köpek, tavuk ve tavşandır. Bu hayvanlarla cinsel ilişkiye giren sapıklar, sonunda devamlı tatmin arayan insanlar olarak yetişiyorlar." [12]

Toplumsal yaşamımızda genel bir deyimle 'ırz düşmanları' olarak tanımlanan bu saldırganlar ve ırza tecavüz olayları sinema dünyasının erotik malzemesini oluşturur çoğu kez. Örneğin Sam Peckinpah'ın *Straw Dogs*, yani 1972 yılında *Köpekler* adıyla ülkemizde oynayan filmi, konuyla ilgili örneklerden biridir kuşkusuz. 1984 yılında ölen bu Amerikalı yönetmenin filmindeki tecavüz sahnesinde, şiddet ve seks öğeleri birbirleriyle kaynaştırılarak ustaca verilir. Dustin Hoffman'ın karısı rolündeki Susan George'un kasabanın genç serserileri tarafından saldırıya uğradığı sahnedeki erotik gerilim kolay kolay unutulmaz.

GERÇEK YAŞAMDAN SİNEMAYA

Irza tecavüz ve iğfal gibi cinsel suçları oluşturan saldırı sahneleri de, Türk sinemasının öteden beri vazgeçmediği, sık sık başvurduğu ticari malzemelerden biridir. Ve özellikle de köyleri, kırsal kesimleri konu alan filmlerde bu tür sahneler bir sömürü biçiminde gelişir. Türk sinemasındaki ırza tecavüz olgusunun tarihçesi kesin bilinmemekle beraber kaba kuvvete dayalı bu saldırıların köy ya da kasaba melodramlarında ortaya çıktığı söylenebilir. Ne var ki bu eylemi oluşturan sahneler genelde birbirinin aynıdır. Olaylar, kaba biçimiyle anlatılan öykünün içinde şöyle gelişir: Köyün ağası ya da oğlu göz koyduğu masum kızı kaçırıp tecavüz eder. Olaydan sonra da kızın sevgilisi intikam için dağa çıkar. Dönüşte köylü, karısına tecavüz eden adamları teker teker bulur, hepsini öldürüp namusunu temizler. Görüldüğü gibi kırsal kesimlerdeki ırza geçme olayları böyle Amerikan filmlerine özgü 'western' kalıpları içinde bir kan davasına dönüşür.

Konusuyla bu yerleşik kalıpların dışına çıkmasını başarabilen, senaryosunu Orhan Hançerlioğlu ile Orhan Kemal'in yazdığı *Altı Ölü Var*, benzerlerinden ayrılan bir filmdir. Gerçek bir zabıta olayından uyarlanıp, 1953 yılında Lütfi O. Akad'ın yönetiminde çevrilen filmin bir sahnesinde Nevin Aypar dağa kaldırılır. Orman memuru sevgilisi tarafından bir dağ kulübesinde terk edilen genç kadın, dört sapık adamın tecavüzüne uğrar. Sonra da bara düşer. Filmdeki altı ölünün ise sadist ırz düşmanlarıyla ilgisi yoktur. Çünkü filmin asıl öyküsü bir karı-koca ilişkisi üzerine kurulmuştur. Filmin temelini oluşturan öç alma eylemi, ihanet eden bir kadınla kocası arasında gelişip, bir aile faciasına dönüşür.

[12] "İneğe tecavüz olaylarını psikologlar inceledi", *Günaydın* gazetesi, 2 Temmuz 1987

AS
FİLM
ACI HAYAT
AYHAN IŞIK TÜRKÂN ŞORAY
EKREM BORA NEBAHAT ÇEHRE
REJİ ve SENARYO: METİN ERKSAN

Gerçek yaşamdan sinemaya aktarılan bir ırza geçme filmi de 1965 yılında Bilge Olgaç'ın yönetmenliğini yaptığı *Tehlikeli Adam* filmidir. O yıllarda gazete sütunlarına geçen İlyas Soris cinayeti bu filme konu olur. Ve filmin bir sahnesinde Gülsün Kamu duş alırken aynı apartmanda oturan seksomanyak bir genç banyoya girip kadına tecavüz eder. Sonra da evli kadını bıçak darbesiyle banyoda öldürür. Filmin seksomanyak katilini, yani İlyas Soris'i Samim Meriç oynar *Tehlikeli Adam*'da. Aynı yıl Kemal Tahir'in senaryosunu yazdığı ve Memduh Ün'ün yönettiği *Namusum İçin* adlı filmde, bir başka ırza tecavüz sahnesi görürüz. Bu kez kurban Fatma Girik'tir. Filmin finalinde Girik'in kocası ve kamyon şoförü rolündeki Ayhan Işık, saldırganları tek tek öldürüp karısının kanını yerde bırakmaz. Çünkü Fatma Girik, tecavüz olayından sonra intihar etmiştir.

CİNSEL ZORBALIĞA İLK SINIFSAL YAKLAŞIM

Kırsal kesimi görüntüleyen köy filmlerinde zaman zaman toplu tecavüz sahnelerine de rastlarız. Örneğin 1964 yılında Ümit Utku'nun *Köçero* adlı filmindeki bir sahnede, köylüler kentli kızlara saldırırlar. Vahşet dolu bir sahnedir bu. Ağızlarından salyaları akarak kızları, bikini külotlarına varıncaya kadar soyarlar. Bu kaba şiddete dayalı sahnelerde, elbette ki

görüntü olarak belli bir estetikten söz edilemez. Yine aynı yıl Orhan Elmas'ın çektiği *Duvarların Ötesi* adlı filmin bir sahnesinde hapishaneden kaçan mahkumlar, rehin aldıkları Belgin Doruk'a tecavüz ederler. Korku, şiddet ve cinsellik daha bilinçli olarak, üstelik seyirciyi tiksindirmeden verilir. Ama bu tür, ırza geçme ve iğfal gibi cinsel şiddet sahneleri Metin Erksan'ın filmlerinde gerçek amacına ulaşır. Çünkü şiddet ve erotizm, Erksan'ın filmlerinde bütünüyle vardır. Yani cinsel zorbalık, yüzeysel kalmaz. Şiddet, olayların akışıyla birlikte derinlerde, kahramanların içinde var olan bir olgudur. İşte Metin Erksan'ın sinemasında konuyla ilgili iki örnek: *Susuz Yaz* ve *Acı Hayat.*

Ana konusu toprak ve su mülkiyetini işlemesine karşılık, Türk köylüsünün cinsel davranışlarına da cesur bir gözle bakan *Susuz Yaz*'da Osman (Erol Taş), kardeşinin karısı Bahar'a (Hülya Koçyiğit) göz koyar. Bıyıklarını burarak, Bahar'ın açılan şalvarlı bacaklarını seyreder. Gölde genç kadına saldırır, eteklerini sıyırıp bacaklarını dişler. Ve sonunda, kardeşi Hasan'ın (Ulvi Doğan) hapiste olmasından yararlanarak Bahar'a zorla tecavüz eder. Erksan, bu toplumsal gerçekçi filmden sonra büyük kente geçerek *Acı Hayat*'ta bu kez, cinsel zorbalığa sınıfsal bir bakış açısı getirir. Ama bu aşamada kabaca, ilkel bir saldırı değil, sınıflararası bir öç alma duygusu ağırlıktadır. Olay şöyle gelişir: Fakir bir genç olan kaynakçı Mehmet (Ayhan Işık), bir sosyete kuaföründe manikürcülük yapan Nermin'le (Türkan Şoray) evlenmek üzere ev arar. Bu arada ortaya çıkan çok zengin bir ailenin şımarık oğlu

Güngör Bayrak ve Fikret Hakan, *Toprağın Teri* filminin bir sahnesinde, 1981

Ender (Ekrem Bora) Nermin'e evlenme teklif eder. Nermin kabul etmez. Ender yine de kızın peşini bırakmaz ve bir gece Nermin'i sarhoş ettikten sonra bir otele götürüp iğfal eder. Yıllar sonra milyoner bir iş adamı olan Mehmet, intikam ateşiyle yanıp tutuştuğu günlerde Ender'in kız kardeşi Filiz'le (Nebahat Çehre) tanışır. Ender'i ve kendisine ihanet eden Nermin'i asla bağışlamayan Mehmet, bu duygular içinde Filiz'i iğfal eder. Böyle cinsel ödeşmeyle son bulan filmin en ilginç sahnesi Ayhan Işık'ın Nebahat Çehre'yi iğfal etmesidir.

GÜNÜMÜZDE IRZ DÜŞMANLIĞININ BOYUTLARI

1960'lı yıllardan bu yana cinsel zorbalıkla ilgili birbirine benzeyen ya da benzemeyen bir dolu sahne izledik. Yeni ırz düşmanı tipler ortaya çıktı. Ama bu tiplerin ve cinsel şiddetin değişen boyutlarını daha çok 1983 yılından sonra gördük. Saldırgan tipler daha psikopat, ırza geçme olayları daha klinik duruma geldi. Bu yeni süreç içinde gerçekten ne tecavüz sahneleri çekilmedi ki. Çetin İnanç'ın yönettiği *Su*'da bir deniz kenarında Filiz Özten'e tecavüz edilirken, filmin hafiyesi Cüneyt Arkın yetişip kurtarır. Yine *Ölümsüz* adlı filmde kızı Nazan Saatçi'yi önce uyuşturucuya alıştırıp, sonra da onun ırzına geçenlerden, baba Cüneyt tek tek intikamını alır. Natuk Baytan'ın *Toprağın Teri* adlı süper yapımında avuç içi kadar minicik bikinilerle boy gösteren mühendisin (Fikret Hakan) karısı Güngör Bayrak'ın; Osman

F. Seden'in yönettiği *Damga*'da bir ormana kaçırılarak Yaprak Özdemiroğlu'nun ırzına geçilir. Bütün bu olayların sonunda intikam duyguları yasaların dışında, yani bireysel olarak gündeme geliyor, namus uğruna oluk gibi kanlar dökülüyor.

Bu kanlı vahşet sahnelerinden birini de Melih Gülgen'in *Utanıyorum* adlı filminde izleriz. Psikopat bir tipi üstlenen Fatih Özses, Ferdi Tayfur'ın karısını oynayan Nilgün Akçaoğlu'na bıçağı çekerek saldırır. Tehditle genç kadını soyar ve aralarında büyük bir boğuşma başlar. Ve sonunda tecavüz gerçekleşir.

EN ÇOK IRZINA GEÇİLEN KADIN: MÜJDE AR

Türk sinemasındaki ruh hastası, sadist tiplerin özellikle de Kartal Tibet'in *İffet* ve *Aile Kadını* adlı filmlerinde nasıl birer şehvet mecnunları haline geldiklerini dehşetle görürüz. Gerçekten Kartal Tibet de, sözünü ettiğimiz bu iki filmiyle şiddet yanlısı bir yönetmen olduğunu sergilemekten kaçınmaz.

"Türk erkeği kadını böyle çatır çatır yapar..." diyen Tibet, bu tavrını *İffet*'in bir sahnesinde şöyle ortaya koyar: Fakir mahalle kızı Müjde Ar, şoför sevgilisi Faruk Peker'le tenha bir köşede oynaşırlarken beklenmedik bir olayla karşılaşırız. Bu sahnede erkek, Müjde Ar'ın başını arabanın arka penceresinden içeri iterek sokar, sonra da camı kapar. Boynu, camla çerçeve arasında sıkışıp kalan Müjde Ar'a arkadan yaklaşır, külotunu indirir ve

MÜJDE AR
AİLE KADINI
YÖNETMEN KARTAL TİBET
UZMAN FİLMCİLİK

Yönetmen:
ŞERİF GÖREN
MÜJDE
AR
BÜLENT BİLGİÇ
SELAHATTİN FIRAT
GÜLŞEN GİRGİNKOÇ
GÜNAY GİRİK
FATOŞ ÇELİK
FATMA İPEK
ve TUNCAY AKÇA
Görüntü Yönetmeni
ERTUNÇ SENKAY
Senaryo
TURGAY AKSOY
GÜNEŞİN
TUTULDUĞU GÜN
ANADOLU FİLMCİLİK

tecavüz eder. İlginç ama vahşice bir saldırıdır bu. Anal sekse göndermeler yapan bu sahne oldukça da abartılıdır. Çünkü böyle zor bir pozisyonda nasıl ırza geçilir? Gerçekte burası biraz karışıktır. Ama özellikle de fanteziler içeren bu göndermeli sahne, filmin iş yapmasını sağlamıştır. Öyle ki bu sahneyi tekrar görebilmek için aynı filme birkaç kez giden bir seyirci takımı vardı.

Aile Kadını'nda ise tecavüz kurbanı yine Müjde Ar'dır ve yönetmen Tibet, bu ikincisinde de cinselliği abartarak kullanır. Bu filmdeki ırza tecavüz eyleminin altında yatan olguysa şantajdır. Yıllar sonra ortaya çıkan eski sevgili Emin (Muhteşem Demirağ) mutlu bir yuva kurup çoluk çocuğa kavuşan Pınar'a (Müjde Ar) musallat olur. Banyoya girip genç kadına saldırır. Ama filmin en çarpık sahnesi, şaşkın kocayı kotranın direğine bağlayıp gözleri önünde silah zoruyla Pınar'a tecavüz etmesidir. Her ne kadar filmin sonunda saldırgan cani cezasını buluyorsa da, tecavüz eyleminin aile kurumunu yıkmaya yönelik bir özle verildiği de gözden kaçmaz.

İlginç bir ırza tecavüz sahnesini Ömer Kavur'un *Göl* filminde görürüz. Ne var ki fantastik öğeler içermesine karşılık, psikolojik derinliği olan bu filmde genç yönetmen, cinsel zorbalığa başka türlü yaklaşıyor. Toprak ağası Hakan Balamir'in, filmdeki saldırgan ve hasta ruhlu kişiliği geçmişteki bir olaydan, gölde boğulan karısından kaynaklanıyor. Kasabaya çalışmaya gelen Nazan'ı (Müjde Ar) görünce, karısının döndüğünü sanan genç ağa birden çarpılıyor. Bir süre sonra da karısına tıpa tıp benzediği için Nazan'ı kaçırarak evine kapatacak ve ona saldıracaktır... Konuyla ilgili bir başka ilginç örneği, son dönem Türk sinemasının en çok ırza geçilen oyuncusu olarak yine Müjde Ar'dan vereceğiz.

Toplu bir tecavüz sahnesi ile biten *Güneşin Tutulduğu Gün* adlı bu filmin yönetmeni Şerif Gören. Fahişe olup baba dayağı yüzünden evden kaçan manav kızı Sevgi (MüjdeAr) bir çöplükte tecavüze uğrar. Bu kez saldırganlar çocuklardır. Dört çocuk, Sevgi'nin ellerini ayaklarını tutarken,beşincisi de ırzına geçer... Böyle bir sahneyle Şerif Gören, "Orospuluğun sonu budur," demek istiyor belki de. Ama günümüzde gizli fahişelerin köşeyi döndükleri düşünülürse, böyle bir final bildirisi, her zaman tartışmaya açıktır kuşkusuz...

BİR KADININ ÇİĞNENEN ONURU: "MADDE 438"

Tecavüz zaman zaman kırsal kesimlerde olsun, büyük kentlerde olsun Türkiye'nin gündeminden inmiyor. 1986 yılında Antalya'da dört kişi tarafından tecavüze uğrayıp fahişe olarak suçlanan ve günlerce Türk kamuoyunu meşgul eden 'Nazire Tarhan olayı' Türk Ceza Kanunu'ndaki 438. maddeyi gündeme getiriyordu. 1991 yılında Ümit Efekan'ın yönettiği filme konu olan '438. Madde'nin açıklaması şöyledir:

> "Irza geçmek ve kaçırmak fiilleri fuhuşu kendine meslek edinen bir kadın hakkında irtikap olunmuş ise, ait olduğu maddelerde yazılı cezaların üçte ikisine kadar indirilir."

Gülşen Bubikoğlu, *Madde 438* filminin bir sahnesinde, 1990

Görüldüğü gibi daha açık bir deyimle bu madde, eğer saldırıya uğrayan kadın fuhuşu meslek edinmişse, yani vesikalı bir fahişeyse, suçlulara 'indirimli ceza' uygulanmasını öngörüyor. Antalya'da meydana gelen bu tecavüz olayı sonucunda Nazire Tarhan'a saldıranlara 'indirimli ceza' uygulanması hukukçuların, kadın derneklerinin tepkisiyle karşılanıyordu. Olayın kahramanı, ülkemizde basına ve bir TV programına konu olmakla kalmıyor, suçsuz bir kadının 'çiğnenen onuru' Almanya'da ünlü *Stern* dergisi aracılığıyla Alman kamuoyuna yansıtılıyor. Olay gerçekten ilginçti ve kendi boyutlarını aşmıştı.

Bir kadın, fahişe olsa bile tecavüzü haklı mı çıkaracaktı? İşte Ümit Efekan'ın *Madde 438* adını taşıyan filmi Nazire Tarhan olayından yola çıkıyor ve Gülşen Bubikoğlu, fahişe olmadığını ispat etmek için savaş veren bir kadını oynuyordu. Bubikoğlu ilk kez kendini aşan bir oyun vermesine karşılık *Madde 438* beklenen düzeyde bir film olmaktan çok uzaktı. Ama bu arada filmin asıl işlevi, kamuoyunun tepkilerine yol açan 438. maddenin çekim sırasında iptal edilmesiyle gerçekleşiyordu. Ve özellikle de *Madde 438*, Türk sinema tarihine bir 'ayıbın', bir 'utancın' bir ölçüde kalkması için destek olan bir film olarak geçecekti.

Hep cezalandırılanlar kadınlar mı olacaktı? Hele bu saldırganlar, bu tecavüzcüler üst düzeydeki kişiler, bazı ünlü politikacılarımız olursa? Böyle seks skandallarına adı karışan politikacılarımız olmuyor mu sanki? Oluyorsa bu tip politik skandallar da beyazperdeye getirilmeli. Yavuz Özkan, günümüzde zorunlu bir değişime uğrayan sansür anlayışının hoşgörüsüyle bir dokunulmazlığı kaldırıyor. 1992 yılında çektiği *İki Kadın*, evli bir bakanın kiralık bir kadınla şiddete dönüşen beş dakikalık ilişkisini anlatıyor. Ama bu beş dakikalık

tecavüz sahnesi, iki saatlik süre içinde, filmin ana temasını oluşturması açısından çok önemli. Zuhal Olcay fahişeyi yer yer ustalıklı oyunuyla sergilerken, Serap Aksoy da bakanın karısı rolüyle sade ve içtenlikti bir oyun tutturuyor. Filmin anahtar sahnesini oluşturan tecavüz olayı utanç vericidir. Bakan rolündeki Haluk Bilginer, kiraladığı fahişeyi kaldığı otelin lüks dairesinde kabul eder. Kadın içtenlikle bakana yaklaşır. Ama genç kadın bir orospu da olsa onuru vardır: "Benimle yatarsın ama kendimi kullandırmam, bedelini ödesen bile" der. Tartışırlar. Kompleksli bakan kadını aşağılar. Kendini bir insan olarak savunan kadının sözleri bakanın erkeklik onurunu kırmıştır. Koskoca bakan erkekliğini, kadını yere yatırıp zorla tecavüz ederek ispatlar. (Yaşasın 'kahraman erkek' imajı!..) Ya kadının halılar üzerinde çiğnenen onuru ne olacaktır? Dava açsa hakkını koruyamayacaktır. Çünkü, yasaların ve medyanın gözünde bir 'fahişe'dir. Bir 'kurban'dır. İkinci sınıf bir vatandaştır. Üstelik arada bir mafya ve dokunulmazlığı olan bir bakan vardır.

Yavuz Özkan'ın bu ilginç ve şiirsel anlatımıyla başarılı ve cesur denemesi akla bir soru getiriyor: Bir politik kişiliğin, bir bakanın çevresi neden yok? Çevresi yalnızca, karısından ve tecavüz sonrasında fahişe kadının otel odasından atıldığı sahnede bir iki saniye görülen gorillerden mi oluşuyor? Bakanın politik ilişkileri ve çevresi nerede? Zayıf kalan bu çevresizlik; ister parasal olanaksızlıktan ister aceleye getirilmesinden, sonuçları ne olursa olsun filmin bütününe zarar veriyor.

"İYİ KIZLARA TECAVÜZ EDİLMEZ..."

Kadın onurunu yaralayan bu tecavüz olayları, toplumsal yaşamımızda 'utanç' verici boyutlara tırmanıyorsa? Adi bir suç olmanın ötesinde siyasallaşıyorsa? Yani 'gözaltında tecavüz iddiaları' son yıllarda sık sık gazete manşetlerinde yer alabiliyorsa? Ve Ankara Emniyet Müdürlüğü Terörle Mücadele ekiplerince gözaltına alman L. Ç. adlı bir genç kız şöyle diyebiliyorsa:

> "Ormanlık bir alana götürülüp çırılçıplak soyuldum. Burada elleriyle ve ağızlarıyla cinsel tacizde bulundular. Daha sonra Terörle Mücadele Şubesi'ne getirip bir odaya koydular. Burada üç kişi bana saldırarak önden ve arkadan cinsel tecavüzde bulundular. Bu tecavüzden sonra acı içinde kıvranarak bayıldım. Ayıldığımda kanlar içindeydim ve hâlâ içlerinden biri cinsel tacize devam ediyordu. Cinsel organını vücudumda gezdirdiğini hissettim. Tüm gücümle karşı koyup onu ittim. Yapılan iğrençlik nedeniyle kustum. Yapılan bu iğrenç tecavüzden dolayı kanamalarım günlerce devam etti."[13]

Ve elbette Filiz Koçali'nin bir söyleyişindeki deyişiyle "erkekler için hak olan her şey, kadınlar için suç" olmaya devam edecektir...[14] Yaygın bir egemen erkek görüşüne göre, "İyi kızlara tecavüz edilmez," saldırının asıl hedefi 'kötü kadınlar'dır.

Atıf Yılmaz'ın 1993 yapımı *Gece Melek ve Bizim Çocuklar*'daki Melek (Deniz Türkali) tiplemesi de kötü kadındır. Çünkü fahişedir, alkoliktir, hapiste yatmıştır. Onları kurtarmak yerine, daha da aşağılamak ve tecavüz etmek 'mübah'tır. Melek, eğer geçmişi nedeniyle, içinde bulunduğu yaşamıyla bir 'kötü kadın'sa, o gerçekte düzenin ve erkeklerin kurbanı değil midir? Filmin bir sahnesinde üç sarhoş erkek Melek'e kuytu bir köşede tecavüz ederler. Melek, bir bekçi tarafından kurtarıldığında, olayın etkisiyle şok geçirmektedir. Bilincini yitirmiştir. Atıf Yılmaz, bu insan dramını Deniz Türkali'nin dehşet dolu bakışlarıyla ve yakın plan yüzüyle somutlaştırır.

1994 yılında *Ziller*'le bir 'cinsel tecavüz dramı' devreye girer. Eser Zorlu'nun Osman Şahin'den uyarladığı *Ziller*, ilginç bir temel öyküye dayalıdır. Ne var ki öykünün çarpıcı özellikleri ve oyuncularından Meral Oğuz'la Altan Gördüm'ün başarılarına karşılık yönetmen, önemli bir fırsat kaçırmıştır. Meral Oğuz, kapatılan bir genelevin tekrar açılmasını sağlamak için savunuculuğunu yapan bir avukattır. Amacı ise kentte giderek artan 'gizli fuhuşu' önlemeye çalışmaktır. Kapatılan genelevin karşısına bir cami yapılması avukatı zor durumda bırakır. Ve kocasının dışarıda olduğu bir gece, dinciler eve bir baskın düzenler. Kadına topluca tecavüz edilir, küçük çocuğunu da öldürürler.

[13] "Gözaltında Tecavüz İddiası", *Cumhuriyet*, 19 Ağustos 1995

[14] "Pazar Konukları- Filiz Koçali, Leyla Tavşanoğlu," *Cumhuriyet*, 12 Şubat 1995

Koca intikamıyla sonuçlanan filmin finali sürrealist görüntülerle çarpıcı bir atmosfere dönüşür. Gerçek yaşamda gazete manşetlerinde çeşitli örneklerine rastladığımız, eşeklere, leyleğe ve ineğe yapılan 'cinsel tacizler' bir yana, 1997'nin Türk sinemasında da benzer bir 'zoofilya olayı'na tanık oluyoruz. (Zoofilya ya da zoofili: Hayvanlarla cinsel ilişkiye girmenin cinsel literatürdeki tanımı bu.)

Mustafa Altıoklar'ın *Ağır Roman*'ında 'Reis' rolündeki Mustafa Uğurlu, Dolapdere varoşlarının kirpikleri sürmeli, dudakları boyalı kırat Şermin'ine tecavüz eder ya da pantolonunun düğmelerini çözüp Şermin'in arkasına geçerek böyle bir eylem havasını verir seyirciye. Bu sahnenin çekimi sırasında birden Şermin'in gözleriyle bir patlamayı oluşturan eğri büğrü sokak ve bina görüntüleri izleriz.

1995 yılında bir tecavüz olayına sunucu Alp Buğdaycı ile adı karışan Metin Kaçan'ın romanından uyarlanan *Ağır Roman*'ı Türk sinema tarihine, yer yer abartılı da olsa çok renkli marjinal bir dünyayı kazandırırken varoş kültürü içinde yer alan şiddet eylemini de böyle aykırı bir 'cinsel taciz' sahnesiyle gözler önüne sermeye çalışır.

1970'lerin 'seks filmleri furyası'nda aşağılanan kadın bedenleriydi, bu kez bir tecavüz sonucu aşağılanan bir kırat oluyor galiba? Yani 'tecavüzcüler'in değil de 'tecavüze uğrayanlar'ın profili değişiyor *Ağır Roman*'la.[15]

Yazar Diana Scully, tüm 'tecavüz kurbanları'na adadığı kitabında şöyle diyor: "Tecavüze uğrayan kadınların ışık tutmasıyla tecavüz, 1970'li yıllarda 'keşfedildi'. Bu yıllar, bir yandan kadınların kurbanlaştırılmasına medyanın artan bir ilgi gösterdiği, bir yandan da tecavüzle ilgili bilimsel ve popüler literatürün arttığı bir dönem oldu. Kadın grupları halkı eğitmek ve tecavüz kurbanlarına yardımcı olmak için seferber oldular." [16]

Ya 'kurban' bir hayvan olursa? Veya böyle bir sahnede Yıldız Kenter gibi bir 'devlet sanatçısı' rol alıyorsa? Kim 'seferber' olacaktır? Elbette ki sansür...

1983'te Temel Gürsu'nun yönettiği *Zulüm*'deki böyle bir sahnede Yıldız Kenter üç köylü tarafından tecavüze uğrayınca sansür devreye giriyor. Yıllar sonra Behiç Ak'ın *Siyah Perde* adlı sansür belgeselinde söz konusu filmde Yıldız Kenter'le oynayan Orhan Gencebay 1983'teki olayı anlatırken ilginç bir yanıt veriyor: "Devlet sanatçısına tecavüz edilemez..."

'VAHŞİ DOYUM EROTİZMİ'NDEN 'CİNSEL TERÖR'E: "AVCI"

1997 yapımı *Avcı*'nın içerdiği öykü, çıkış noktası olarak ilk tahlilde Akira Kurosawa'nın *Rashomon* adlı ünlü filmini anımsatırsa da yönetmen Erden Kıral, bu benzeşmeyle ilgili bir söyleşide şu açıklamayı yapar:

> "*Rashomon*'daki yapı yüzlerce romanda ve birçok filmde var. Episodik bir yapı ve bir öykünün biçim, değiştirilerek anlatılması var. Onun için

[15] "Şermin'i Kirlettiler Şimdi Sıra Kimde?", *Öküz* dergisi, Ocak 1997

[16] Diana Scully, *Tecavüz-Cinsel Şiddeti Anlamak*, Metis Kadın Araştırmaları, 1994, sy. 46

sözlerime başlarken, gerçek bir 'efsane' dedim. Osman Şahin'in büyükbabasının başından geçen bir öykü. Ama bu ne benim filmimin değerini düşürür ne de *Rashomon*'un başyapıt olmasını değiştirir. Böyle bir etki altında kalarak film yapmadım."

Avcı, şiddetli bir yağmur sonrası ormanda yollarını kaybedip sığındıkları kulübede bir avcıyla karşılaşan Çolak Osman Bey-Zala çiftinin öyküsünü anlatır. Söylencelerden oluşan bir efsaneyle başlar film. Zala'nın öyküsü önce köylülerden bir erkeğin anlatımıyla verilir, sonra da bir köylü kadının bakış açısından...

Birbirleriyle çelişen bu iki anlatının hangisi yalan, hangisi doğrudur? Belki de hiçbiri? Anlatılan bir efsanedir çünkü.

Erden Kıral'a göre de, "Filmde herkes yalan söylüyor." Herkesin kendi hayal güçlerine, hatta daha öte kişisel çıkarlarına göre kurdukları 'yalan dünya'da öykü giderek değişime uğrarken, Zala da kendi gerçeğini yitiriyor böylece.

Birinci episodda altı çizilebilecek bir 'cinsel zorbalıktan' söz edilemez. Avcı'nın (Fikret Kuşkan) gözleri, Çolak Osman'ın karısı Zala'nın (Jale Arıkan) üzerindedir. Cinsel taciz, avcının bakışlarında, gözlerindedir. Ona saldırarak değil, bastırılmış cinselliğini uzaktan bakışlarıyla uyararak ona sahip olmak ister. Aslında Zala da böyle içsel bir beklenti içindedir. Karşıdan gelecek bir kıvılcıma hazır 'saatli bomba' gibidir...

Bir süre sonra şiddetli bir 'cinsel patlama'ya tanık oluruz. Gün doğarken bir sabah avcı, ormanda Zala'ya yaklaşır. Ona sarılır. Dudak dudağa gelirler. Zala, en küçük bir tepki göstermez. Tersine arzu doludur. Eğer bu bağlamda bir saldırı, ya da cinsel bir taciz varsa bu karşılıklıdır. Şiddet, Zala ile Avcı'nın vahşi sevişmelerinde vardır yalnızca. Kaldı ki dudak dudağa sert biçimde başlayan bu kucaklaşmaya kendini kaptırıp, Avcı'yı azgınca soymaya çalışan da Zala'dır.

Sırtı dev bir ağaç gövdesine dayalı Zala, oral seks eylemini anımsatan bir davranışla alttan göğüslerine doğru öperek yükselen Avcı'yla ayakta sevişir. Ardından onları bu kez, elleri arkadan bağlı Çolak Osman'ın (Ahmet Uğurlu) gözüyle izleriz. Avcı, Çolak Osman'ın ellerini kulübede uyurken bağlamıştır. Çolak Osman, kulübeden dışarıya baktığında her şeyi görür. Kuş sesleriyle, yerde ve Avcı'nın üzerinde sevişen karısının zevk çığlıkları birbirlerine karışır. Vahşi orman dekoruna uygun hayvansı bir sevişmedir bu. Şaşkın ve acılı Çolak Osman, kulübe içindeki uzaklıktan nasıl görüyorsa, biz de öyle, aynı uzaklıktan görürüz. Kamera yakına girmez bu sahnenin devamında. Çünkü Avcı, Zala'nın üzerinde gidip gelirken çıplaktır. Erden Kıral, pornografinin tuzağına düşmemek için, Fikret Kuşkan'ın bu sahnedeki çıplaklığını özellikle uzaktan ve 'soft' bir çekimle görüntüler.

İki vücudun birbiri üstünde hayvansı devinimi, bu tür teknik bir uygulamayla çekildiğinde flulaşır, deformasyona uğrar. Objektiflerle 'mikroskobik incelikte bir erotizm anlayışı' egemendir, bu 'müstehcenlikten kaçış sahneleri'nde.

Diğer anlatıyı oluşturan ikinci episoddaysa, temel öykü aynı ama kimlikler değişime

Jale Arıkan ve Fikret Kuşkan, *Avcı* filminin bir sahnesinde, 1997

uğramıştır. Özellikle de birinci anlatımda kendi isteğiyle cinsel doyuma ulaşan Zala, bu kez 'o Zala' değildir. Ormanda Avcı'nın saldırısına uğradığında karşı çıkar, direnir, 'cinsel terör' karşısında teslim olmaz. Bu mücadele sırasında Avcı'nın yumruğuyla bayılır. Ayıldığında yerde yüzükoyun yatmaktadır. Beline kadar çırılçıplaktır. Avcı üzerindedir. Ancak cinsel ilişkiye giremediği ve ona sahip olamadığı için büyük bir panik içindedir. Bir türlü ereksiyona geçemez. Kendi kendine eliyle oynasa da...

Zala, kaçıp kurtulmak ister. Ancak bıçak tehdidi altındadır. Canını kurtarmak için, Avcı'nın cinsel tacizine istemeyerek de olsa katlanmak zorunda kalır. Çıplak bedeninin üzerinde umutsuzca çırpınan, iktidar savaşı veren Avcı'yı kendi eliyle uyarmaya çalışır. Ama nafiledir... Ve örtülü bir biçimde olsa da Türk sinemasının cinsellik literatüründe ilk kez bir erkeğe kadın eliyle mastürbasyon yaptırıldığını görürüz. Gerçekte bu ilginç bir sahnedir. Ormandaki 'cinsel terör', sonuçta 'cinsel trajedi'ye dönüşürken Zala'yla Avcı, yani 'kurban'la 'cellat' filmin sonundaki 'kuyu fantezisi'yle yer değiştirirler.

Görüldüğü gibi Türk sinemasındaki ırza geçme olgusunun tarihçesi, çeşitli gelişmelerle nerelerden nerelere gelmiş. Peki, bundan sonra nereye gidecektir? Bu sorunun yanıtını da, önümüzdeki yıllar ve geriye kalan belgeler verecek elbette.

STRİPTİZ SAHNELERİNDE CİNSELLİK

Striptiz nedir?

Striptiz, genel ve basit deyimiyle bir soyunma sanatıdır. Genellikle de pavyon ve gece kulüplerinde müzik eşliğinde ve ışık oyunlarıyla sergilenen bu cinsel oyunun temel işlevi, izleyeni tahrik etmek, kışkırtmak değil midir? İşte striptiz tarihinin ünlü soyunan kadınlarından Gypsy Rose Lee, bu eylemi 'soyunmaktan çok, kışkırtmak' diye tanımlar. Işık oyunları, kıvraklık ve müzik, bu sanatın başlıca özellikleridir. Bu eylem sırasında kullanılan iç çamaşırı, file çorap ve jartiyer gibi erotik aksesuvarlar, erkeklerin beyinlerinde bir takım cinsel düşleri oluşturur.

ATİNALI THRYALLIS İLE MYRRIN

Konuyla ilgili bazı araştırmalara göre striptizin, 1847 yılından önce ya da ilk kez 1861'de, New Orleans'lı bir dansöz aracılığıyla ortaya çıktığı iddia edilir. Kaldı ki, dansla striptiz arasında benzerlik söz konusudur. Örneğin, 15 Ekim 1917'de kurşuna dizilen tarihin en ünlü casusu Hollandalı Mata Hari'nin yıllar önce Greta Garbo'dan ve en son olarak da Sylvia Kristel'den izlediğimiz 'yedi tül dansı', giderek bir striptize dönüşür. Mata Hari bu ilginç dans sırasında, tülleri üzerinden birer birer atar. Ve sonuncu tül, ayaklarının dibine düşünce, 1905 Paris sosyetesinin hayranlık dolu bakışları altında çırılçıplak kalır.

Tüllü striptizlerin, tarihsel bir belgeye göre binlerce yıl önce eski Yunan tarihi içinde var olduğunu görüyoruz. Atinalı güzellerden Megare, kadınların kendi aralarında düzenledikleri bir alemle ilgili olarak, bir arkadaşına yazdığı mektupta bakın neler diyor:

> "... Sabaha kadar yedik içtik, eğlendik... Bir aralık Thryallis ile Myrrin, aralarında kimin Venüs güzelliğine daha yakın olduğunu öğrenmek

istediler. Myrrin, hiç düşünmeden soyundu ve vücudunu şeffaf bir tül içerisinde bizlere gösterdi. Hepimiz hayran hayran bakakaldık... Thryallis de soyunmaya koyuldu. Ve 'ben perde arkası iş görmem... Bu müsabakada varlığımı tül arkasına saklayamam' diyerek üstündeki olan biteni fırlatıp attı. Her birimizin önünde dolaşan bu çıplak vücut hepimizi öyle meftun etti ki, şu mektubu sana yazdığım sırada bile meftunluğum devam etmektedir. Thryallis tatlı sesiyle, poz ve işaretleriyle de rakibine durmadan: 'Gel... Myrrin... Gel... bak bakalım neyim var, neyim yok... Saçlardan başlayıp ayak tırnaklarına kadar teker teker gözden geçirelim...' demektedir."

Bu ilginç mektuba göre, demek ki güzel kadınları soyunurken izlemek yalnızca erkekleri değil, kendi cinslerini de Atinalı Megare'nin deyimiyle meftun ediyormuş. Yüzyıllar sonra, giderek Amerikan eğlence endüstrisinin bir parçası olan striptiz olgusu, günümüzde egzotik heyecanlar arayan çiftler için, yatak odalarında uyarıcı bir cinsel silaha dönüşüyor.

ORAL SEKSE DÖNÜŞEN STRİPTİZ

Türkiye'deki pavyon ve gece kulübü yaşamına striptizi Fransız Collette'in getirmesine karşılık, Türk sinemasında bu olgunun hangi filmle ortaya çıktığı konusunda bir belgeye rastlanmaz. Sinemamızdaki dansın tarihçesiyse bellidir. Kaynaklara göre göbek dansının başlangıcının Muhsin Ertuğrul'un sinemasına, operet türü filmlere dayandığı bilinir. Ne var ki striptizin sinemasal serüveni bu açıdan pek aydınlık değildir.

Türk sinemasındaki ilk gerçekçi, yani alafranga bir striptiz sahnesini, 1960 yılında senaryosunu Attilâ İlhan'ın yazdığı, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı *Ölüm Perdesi* adlı filminde görürüz. Gerçekten bu, başlangıç sayılmasa da dönemi için ilginç bir sahnedir. Ümit Deniz'in bir romanından aktarılan *Ölüm Perdesi*, Murat Davman'lı polisiye türü bir filmdir. Leyla Sayar filmin bir gece kulübü sahnesinde karyola üzerinde ağır ağır soyunur. Daha sonraki sahnedeyse, karşısında hareketsiz duran fötr şapkalı, siyah elbiseli ve eli tabancalı erkek mankene yaklaşır. Sayar'ın gözleri bu noktada erotik bir şarjı doğurur. Ardından da uzanıp tabancanın namlusunu ağzına alır. Görüldüğü gibi bu mankenli ve tabancalı striptiz, son figürle iç gıcıklayıcı bir oral seks gösterisine dönüşür.

Leyla Sayar'dan bir yıl kadar sonra, bir başka striptiz sahnesini Peri Han'dan izleriz. Lütfi Ö. Akad'ın *Sessiz Harp* adlı filminin türü polisiye ve kahramanı da yine Murat Davman'dır. Peri Han, bu filmde seyircinin karşısına iki ayrı kimlikle çıkar. Biri barda çalışan Nedia Serpov, diğeri de Milli Emniyet ajanı Yıldız Berk'tir. Peri Han, filmin bir sahnesinde striptiz yapar. Yüzü maskelidir. Bu sahnedeki maskenin işlevi, striptiz gösterisine gizemli bir hava katmaktır. Yabancı etkiler taşıyan bu striptiz gösterileri için polisiye ya da tarihsel film türleri, istenilen biçimde uygun dekorları oluştururlar. İşte polisiye türün örnekleri olan

Leyla Sayar, *Ölüm Perdesi* filminden bir sahnede, 1960

Leyla Sayar, *Ölüm Perdesi* filminden bir sahnede, 1960

Peri Han, *Sessiz Harp* filminin bir sahnesinde, 1961

Semra Yıldız, *Hedefte Vuruşanlar* filminin bir sahnesinde, 1969

Figen Say ve Tunç Okan, *Vatan Kurtaran Aslan* filminin bir sahnesinde, 1966

Rıfat Diye Biri'nde Özcan Tekgül; *Kızıl Tehlike*'de Devlet Devrim, *Hedefte Vuruşanlar*'da Semra Yıldız, yüzlerindeki siyah maskelerle striptiz yaparlarken, beraberlerinde erotik bir gerilimle fetiş tutkuları da getirirler. Tarihsel bir film olan *Vatan Kurtaran Aslan*'da, bir meyhane içinde maskeli striptiz sahnesi görürüz. Figen Say, Tunç Okan'ın önünde dans ederek soyunur...

Striptiz konusunda yine de ağırlık, polisiye türü filmlerdedir. Ve bu türün ilginç örneklerinden biri, İlhan Engin'in 1966 yılında yönettiği *İstanbul Dehşet İçinde* adlı filmdir. Söz konusu sahnenin ilginç oluşu iskelet önünde striptiz yapan kadından gelir. Çünkü kadın oyuncu, gerçekten yabancı bir striptizcidir. Bu iskeletli striptiz sahnesi bir korkuyu, bir dehşeti simgeler. İskeletin başında bir silindir şapka, dişleri arasına sıkıştırılmış bir puro ve sırtında da bir ceket vardır. Ve striptiz sırasında iskeletin göz çukurları, başarılı bir ışık kullanımıyla daha da derinleşip gerçekten bir korku filmi havasına bürünür.

STRİPTİZE FREUDÇU BİR YAKLAŞIM

Türk sinemasında striptiz olgusunu bütünüyle bağlantılı olarak işleyen tek film yanılmıyorsak Halif Refiğ'in *Şehrazat*'ıdır. Ve gerçekten de 1964 yılında çekilen *Şehrazat*, konuyla ilgili tek örnektir.

Semra Yıldız, *Hedefte Vuruşanlar* filminin bir sahnesinde, 1969

İstanbul Dehşet İçinde, (İlhan Engin, 1966)

Leyla Sayar, *Şehrazat* filminin bir sahnesinde, 1964

Leyla Sayar ve Orhan Günşiray, *Şehrazat* filminin bir sahnesinde, 1964

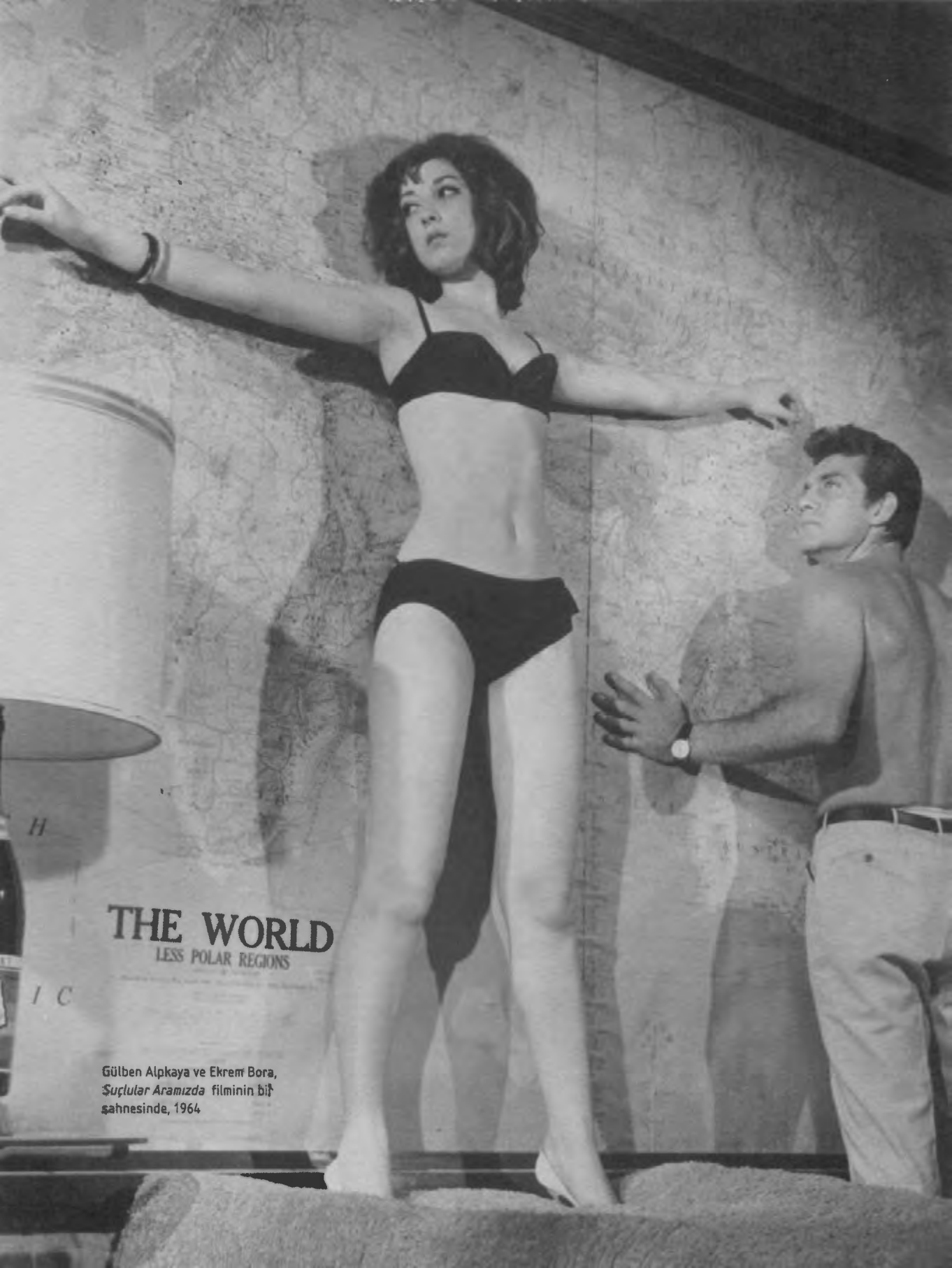
Leyla Sayar'ın oynadığı Prenses Şehrazat'ın öyküsü, fantastik ve psikolojik yapısı nedeniyle korku sinemasının ünlü kahramanlarından Dr. Jekyll'ın yaşam öyküsüne benzer. Çünkü Halit Refiğ'in *Şehrazat*'ı da böyle iki kişilikten oluşan bir tiptir.

Şarklı Prenses Şehrazat, bir gece kulübünde Dişi Örümcek adıyla striptiz gösterileri sunar. Örümcek ağları içinde, loş ışıklar altında soyunur. Ama yüzünü tümüyle örten, siyah tüylü, esrarengiz maskesini tanınmamak için kesinlikle çıkarmaz. Cinsel bir doyumsuzluğun kadını olan Şehrazat, striptiz gösterileri sırasında gözüne kestirdiği erkekleri yatağına alır. Yüzündeki maskeyi çıkarmadan sevişir. Bir gecelik şehvet ayinlerinden sonra da, kurbanlarını öldürüp denize attırır. Şehrazat aslına bakılırsa dişi bir örümcek değil, dişi vampirdir. Dr. Jekyll'ın yanı sıra, bir gecelik âşıklarını kiralık katillere boğdurup nehre attıran Fransa Kraliçesi Marguerite de Bourgogne ile de tıpatıp benzerlikler taşır.

Gülben Altıkaya ve Ekrem Bora, *Suçlular Aramızda* filminin bir sahnesinde, 1964

Gülben Alpkaya ve Ekrem Bora, *Suçlular Aramızda* filminin bir sahnesinde, 1964

Gülben Alpkaya ve Ekrem Bora, *Suçlular Aramızda* filminin bir sahnesinde, 1964



Gülben Alpkaya ve Ekrem Bora, *Suçlular Aramızda* filminin bir sahnesinde, 1964

Freud'un öğretisine göre, insan dünyası bilinç altında bastırılan ve de bastırılamayan, yani birbiriyle çatışan iki kişilik taşıyorsa, Şehrazat tipi de bu ruhsal yapıya uygun düşüyor demektir. Böylelikle Halit Refiğ, Leyla Sayar'ın çizdiği tiple Türk sinemasındaki striptiz olgusuna Freudçu bir yaklaşım getiriyor.

BURJUVA FİLMLERİNDE STRİPTİZ

Ünlü yönetmen Merin Erksan'a göre "Türkiye'de büyük servet sahipleri vardır, ancak burjuva sınıfı oluşmamıştır." Ama eleştirmen Giovanni Scognamillo'nun tanımlamasıyla, Erksan'ın 1964 yılında yönettiği *Suçlular Aramızda*, iki çevrenin, yani "yüksek burjuvazi ve gecekondu mahallesinin filmi"dir. Filmin ilginç bir sahnesinde, Ekrem Bora'nın oynadığı zengin bir armatörün oğlu Mümtaz, toplantı salonundaki idare meclisi üyelerini dışarı çıkartır.

Salonda gözlüklü sekreteriyle yalnız kalan Mümtaz, bu kez de ona masanın üstüne çıkmasını emreder. Sekreter (Gülben Alpkaya) az önce toplantı yapılan masanın üzerine çıkar. Bu arada armatörün oğlu kıza yaklaşır, sonra da eteğini kaldırıp jartiyerli bacaklarını öpmeye başlar. Bu garip sahnenin ardından sekreter, masanın üzerinde külot sutyen kalıncaya kadar soyunurken, sırtını verdiği dünya haritası önünde de garip şekillere girecektir.

Şimdi masa üzerinde yapılan striptiz hangi amaca yöneliktir? Yani neyi vurgulamaktadır? Köklü bir ailenin oğlu olan Mümtaz için, bu cinsel bir fantezi midir? Yoksa bu sahnelerde burjuva ahlakının önlenemeyen çöküşü, yani bir sınıfın dejenerasyonu mu sergilenmektedir? Sonuç hangi amaca yönelik olursa olsun, bir tutku sinemacısı olan Metin Erksan'ın striptiz konusunda, çeşitleme açısından ilginç bir filmidir *Suçlular Aramızda*...

1965 yılında başka bir striptiz sahnesi izleriz. Yine burjuva kökenli bir film olan *Şehvetin Esiriyiz*'deki bu sahne, bir kafes içinde oluşur. Filmin yönetmeni de İlhan Engin'dir. Zenci eşliğinde bir kadın soyunur. Ajda Pekkan'la Muzaffer Tema da birbirleriyle bakışarak onları izlerler. Zencinin siyah teniyle, kadının beyaz teni bu striptiz eylemini egzotik bir havaya sokar...

1966 yılında çekilen *Ben Bir Sokak Kadınıyım* adlı filmdeyse Fatma Girik, çok hareketli bir striptiz sergiler. Ertem Eğilmez'in filminin bu ünlü sahnesinde Girik, ağır ağır merdivenlerden inerken avuçlarıyla da vücudunu okşar. Soyunur... Fatma Girik'in kendi kendini okşayışları, saçlarını dağıtması ve özellikle de yüzündeki erotik ifade, gizli bir mastürbasyona göndermeler yapar...

1964 yılına tekrar dönersek yine Halit Refiğ'in *İstanbul'un Kızları*'nda yoz bir burjuva gençliği karşımıza çıkar. Bir köşkte gençler tarafından düzenlenen seks partisinde Sevda Ferdağ, Meral Sayın'ı cinsel yönden uyarmak amacıyla soyunur. *İstanbul'un Kızları*'nda soyunan yalnızca Sevda Ferdağ değildir. Diğer kızlarda tek tek soyunurlar. Böylece de cinsellik striptizle bütünleşir.

Fatma Girik,
Ben Bir Sokak Kadınıyım
filminin bir sahnesinde, 1966

Nur Ay ve Nesrin Nur,
Ya Sev Ya Öldür
filminin bir sahnesinde, 1972

1960'dan sonra Lütfi Ö. Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi usta yönetmenlerle başlayan striptiz gösterileri, daha sonra gerçekliğini yitirerek, 1972 yılına kadar çeşitli film türleriyle sürüp gider. Örneğin *Sokakların Kanunu*'nda mumlu striptiz gösterileri, *Hızlı Osman*'da gelin striptizi, *Korkunç Şüphe*'de havuz başı striptizi, *Benimle Sevişir Misin*'de Mine Mutlu'nun ilginç giysilere dayalı striptizi, yerli *O'nun Hikâyesi*'nde Melek Görgün'ün kamçılı striptizi, bu süreç içinde sözü edilecek son gösterilerdir belki.

1970'den sonra, özellikle de serüven ve komedi filmlerinin bu tür sahnelerinde en çok kullanılan oyuncu Nur Ay'dır. Nedeni, bu oyuncunun pavyonlarda ve gece kulüplerinde çalışan gerçek bir striptizci olmasından kaynaklanır. Ne var ki, Nur Ay, striptiz sahnelerinde bir Leyla Sayar gibi çarpıcı, yani erotik obje olmadığı için sıradanlığı aşamaz. Striptizi geç keşfeden Türk sineması şimdi ne yapıyor? Striptizin sonunu yaşıyor. Son dönem Türk sinemasında böyle bir olgu yok. Ya cinsel çeşitleme olarak ne var?

Ağırlıkta olan yalnızca lezbiyenlik...

Pari Kan, *Sessiz Harp* filminin bir sahnesinde, 1961

TÜRK SİNEMASINDA TOPLU SEVİŞME

12 Ağustos 1985 tarihli *Tan* gazetesinde şöyle bir habere yer verilmişti: "İki erkekle yakalanan evli kadın, 'Borcumun ikinci taksitini ödüyordum' dedi." Bu ilginç habere göre Manisa'ya tatile giden Fatma adlı genç bir kadın, otel odasında iki erkekle sevişirken polisler tarafından basılıp adliyeye sevk ediliyordu. İkiden fazla kişinin katıldığı bu eylem, bir grup sevişmesiydi. Çok sayıda kadınlı erkekli grubun katılımıyla büyük bir şehvet çılgınlığına dönüştürülen orjilerin, yani toplu seks eylemlerinin yanında İstanbullu gariban Fatma'nın günahı neydi ki? Cinsel özgürlüğü eş değiştirme biçimlerinde arayan sosyetik çevrelerde gizlice düzenlenen orjilerin görkemi(!) düşünülürse, Fatma'nın otel odasında işlediği suç, yozlaşmanın çok küçük bir parçasıydı. Üstelik Fatma'nınki doyumsuzluktan kaynaklanan cinsel bir arayış değil, söz konusu haberde yazıldığı gibi sorun yalnızca ekonomikti...

Gerçekte bu tür seks partilerinin yaygınlaştığı ülke A.B.D'dir. Ekonomik yönden hiçbir sorunları olmayan zengin ve yoz çevrelerde bir adı da 'tatlı hayat'tır, bu grup sevişmelerinin... Her türlü şehvet çılgınlığına açık olan bu eylemlere katılan bir kadın, şöyle diyordu:

"Gerçek kadın-erkek eşitliğini burada buluyoruz..." Oysa tüm şehvet ayinlerinin genel görüntüsüyle ilkel bir sevişme biçiminden farkı yoktu. Ama bu tür seks partileri A.B.D. gibi refah toplumlarında sık sık düzenlendiğine göre, bu eylem yalnızca ilkel insanlara özgü değildi. Örneğin konuyla ilgili araştırmalara göre Los Angeles'da iki yüzün üzerinde orji kulübü vardı.

Günümüze kadar uzanan orjilerin tarihiyse çok eskilere dayanır. Eski çağlardan kalma heykel ya da çömlek gibi antik eserlerin üzerindeki grup sevişmelerini simgeleyen süsleme ve kabartmalar, bu tarihin bir kanıtıdır. Ahlaksal değerlerin ve duygusallığın bir köşeye itildiği; yalnızca zevk peşinde koşmayı amaçlayan orjilerin en çılgınlarını eski Roma'da İmparator Tiberius, Kaligula ve Neron'un düzenlediği bilinir. Yine tarihe göre en ünlü orji

törenleri eski Yunan'da Şarap Tanrısı Dionysos adına düzenlenenlerdir. Ve tarihçi Lynn Barber bu konuda şöyle der:

> "Günümüzdeki özgür çevrelerin tertiplediği orjiler, antik çağlardaki hükümdarların düzenlediği orjilerin yanında çocuk oyuncağı gibi kalır."

ROMALI KALİGULA'DAN RUM HRISANTOS'A

Tarihsel belgelere göre orjiler, eski Roma'da sefahat kültürünün bir parçasıdır. Eski Roma'yı yansıtan tarihsel filmlerin bazı sahnelerinde de sözü edilen o çılgın orji eylemlerini izledik...

Gerçekten yüzyılların ardında kalan şehvet ayinlerinin izlediğimiz kadarıyla sinemaya yansıması bile ürkütücüydü. Batı filmlerindeki bu cinsel şölenlerin etkilerini, giderek yansımalarını zaman zaman Türk sinemasında da görecektik kuşkusuz... İşte 1952 yılında dönemin ünlü tiyatro sanatçısı Kani S. Kıpçak'ın yönettiği *İstanbul Kan Ağlarken*, bu tür bir sahneyi sergileyen bir film olarak çıkar karşımıza. Filmin bu sahnesinde erkekler rakılarını içerlerken, dansözler göbek atar. Bir süre sonra da alemciler birer dansöz kapıp yerlere uzanırlar ve böylece toplu bir sevişme başlar. Ama işin ilginç yanı bu alaturka orji değil; işgal

KEMAL FİLM
İSTANBUL KAN AĞLARKEN
KEMAL FİLM
Reji.: KÂNİ S. KIPÇAK
Senaryo: OSMAN F. SEDEN
Gülistan Deniz · Kâni S. Kıpçak · Muzaffer Toma · Pola Meroli · Şekir Arsoven · Ertuğrul Bilda · Necdet M. Ayral

yıllarında İstanbul'u haraca kesen Rum kabadayısı Hrisantos'un rakı masasından, yerlerde ve sandalye üzerinde sevişen çiftleri izlemesidir. Yönetmenliğinin yanı sıra Hrisantos rolünü de üstlenen Kani S. Kıpçak bu sahnelerde eski Roma'nın deli imparatoru Kaligula gibidir. Çünkü orjiye katılmaz, yalnızca izler. Kıbrıs olaylarını yansıtan Tunç Başaran'ın *On Korkusuz Kadın* adlı filminde de yine işgalci Rum subaylarının masa üstlerinde grup sevişmelerini izleriz. Gerçekte eski Romalı hükümdarların sefahat alemlerini anımsatan bu sahneler, oldukça iğrenç görüntülere dayalıdır. Subaylardan biri masa üzerine yatırdığı sarışın kadının (Tansu Sayın) çıplak göğüslerine şarap döküp öperken, bir diğeri de bir başka kadının elbiselerini yırtarcasına çıkarır. Bu sahnedeki cinsel açlık ve şiddet; özellikle işgal kuvvetlerinin bir cinsel terörü gibi vurgulanmak istenir. Ama bu erotik yaklaşım, yalnızca duygusal bir fantezi olmaktan öteye geçemez.

AHIRDA SEKS PARTİLERİ

Çağdaş dünyanın en çılgın orjileri Hollywood'da düzenlenen havuz partileridir. Hollywood usulü böyle havuzlu bir seks partisini 1980 yılında İstanbul sinemalarında aylarca oynanan *Çivi / The Stud* adlı filmde izlemiştik. Bu filmin orji sahnelerinde Joan Collins'in salıncakta sevişmesi gerçekten ilginçtir. Orjiler, Türk sineması için yeni bir cinsel

Kırbaç Altında, (Nejat Saydam, 1967)

olgudur ama yine de bu tür sahneler masum şekliyle zaman zaman gündeme gelir. Örneğin milli sinema akımının öncülerinden Yücel Çakmaklı'nın *Zehra*'sında böyle bir havuz partisi görürüz. Bu sahnede kızlı erkekli bir grupla birlikte Zehra rolünde Hülya Koçyiğit, elbiseleriyle kendini havuza atar. Vücutlar ıslaktır ama içlerinde kötülük yoktur. Çakmaklı, havuz alemini eyleme dönüştürmez, suyu da kirletmez.

1972 yılında çekilen *Zehra*'yı bir yana bırakıp daha önceki yıllara dönersek, bazı köy filmlerinde kırsal kesimlere dönük asıl alaturka orjileri görürüz. Gerçek yaşamda hamam kapatıp kız oynatan taşralı çarıklı milyonerler olduğuna göre, ahırlarda Anadolu usulü orjiler düzenleyen küçük ağalar da olacaktır elbette. Nitekim 1964 yılında Ümit Utku'nun yönetmenliğini yaptığı *Koçero* adlı eşkiya filminde böyle bir orji sahnesi vardır. İki köylü göz koydukları kızları kapatıp grup seks yaparlar. Nejat Saydam'ın yönettiği *Kırbaç Altında* adlı filmin ahırda düzenlenen orjisi, bu tipik sahnelerden biridir. Dört çift, hasır kaplı ranzalarda ve samanların üzerinde sevişir. Gerçekten bu sahne, gözü dönmüş köylülerin kızlara karşı düzenledikleri bir saldırı, bir cinsel zorbalık biçiminde gelişir. Ve bu arada köyün mert delikanlısı Cüneyt Arkın ahırı basar. Masum köy kızlarını saldırganların elinden kurtarır.

SEKS GÜLDÜRÜLERİ DÖNEMİ BAŞLAYINCA

1970 yılından sonra bu tür eylemler, arada bir polisiye avantürlere yansır önceleri. *Silahın Altı Okka* adlı filmin bir sahnesinde Aytekin Akkaya yatağa Özden Yüce ve Nur Ay'la birlikte girerek, üçlü bir sevişme eylemi gerçekleştirir... Bütünü oluşturmayan, yalnızca bir seks öğesi biçiminde sergilenen orji sahneleri, güldürü türü filmlerde giderek çoğalır. İşte bu dönemde Oksal Pekmezoğlu'nun yönettiği *Kimin Eli Kimin Cebinde* adlı filmin de bazı sahnelerinde Amerikan yaşamına özgü bir erotizm izleriz. Daha çok Federico Fellini'nin *La Dolce Vita*'sını anımsatan sahnelerle donatılmış olan bu filmde, Ankara Devlet Tiyatrosu aktörlerinden Alev Sezer çırılçıplak soyunur. Sonra da dört çıplak kız (Alev Altın, Ceyda Karahan, Şeyda Senem ve Tülin Kazan), dört ayak üzerinde dolaşan Alev Sezer'in sırtına binerler. Bu sahnelerde bir erkekle dört kız adeta trencilik oynarlar... Fellini'nin daha önceki yıllarda da İstanbul sinemalarında *Tatlı Hayat* adıyla oynayan ünlü filminin Türk sinemasını bu açılardan hayli etkisi altına aldığı, bu örneklerle ortaya çıkar.

Bu tür bir orji sahnesi Ertem Eğilmez'in *Ben Bir Sokak Kadınıyım* adlı filminde de yer alır. Örneğin bu sahnelerde Fatma Girik, içip içip Anita Ekberg gibi çıplak ayaklarla, sevişen çiftlerin ortalarında dolaşır, yerlerde sürünür. Striptiz yapar. Hülya Koçyiğit, Mehmet Dinler'in *Tehlikeli Adımlar*'ında böyle bir seks partisinde filmin masum kızı olması nedeniyle eylemlere katılmaz, yalnızca odalara çekilen çiftleri tiksintiyle seyreder.

Türk sinemasını seks filmlerinin egemen olduğu dönemde en çok etkileyen yabancı bir film de, Just Jaeckin'in İstanbul sinemalarında haftalarca oynayan *Histoire d'O / O'nun Hikâyesi*'dir. Bu etkiler tümüyle, Yılmaz Atadeniz'in aynı adla çektiği yerli kopyasında görülür. Kuzey Vargın, filmin bir orji sahnesinde Melek Görgün ve Romina Terry ile üçlü sevişir.

Ceyda Karahan, Tülin Kazan, Alev Altın, Şeyda Senem ve Alev Sezer , *Kimin Eli Kimin Cebinde* filminin bir sahnesinde, 1975

Alev Altın, Tülin Kazan, Ceyda Karahan, Şeyda Senem ve Alev Sezer , *Kimin Eli Kimin Cebinde* filminin bir sahnesinde, 1975

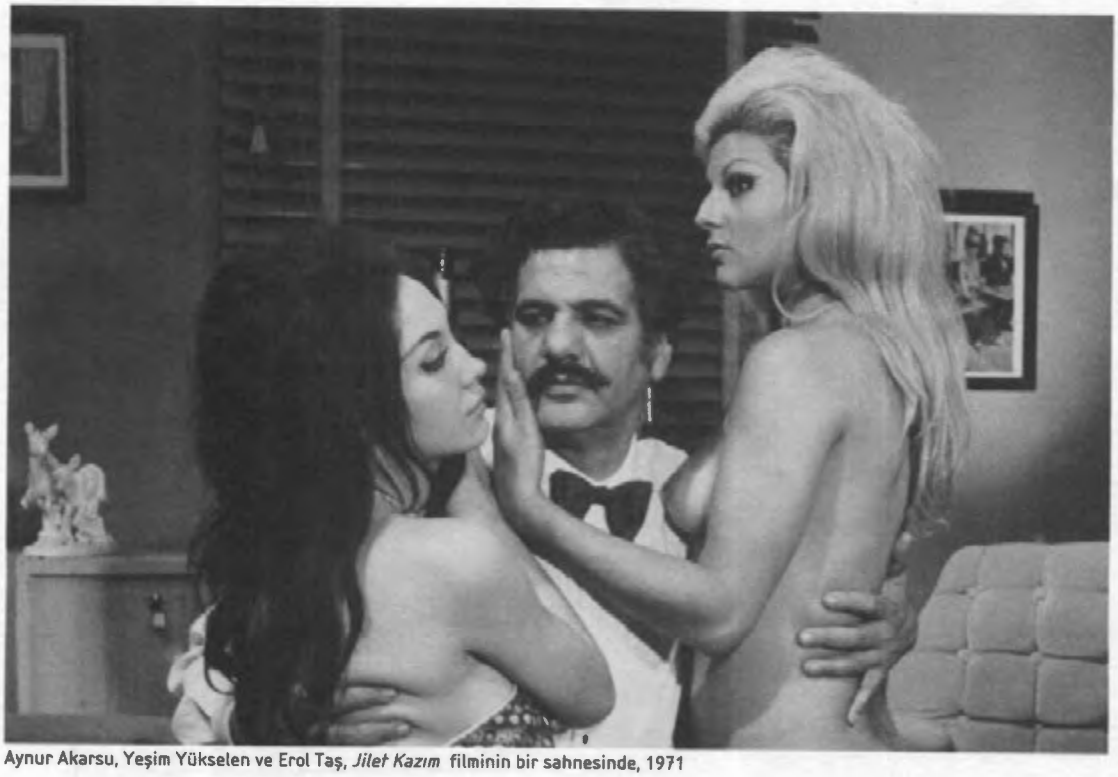
Ben Bir Sokak Kadınıyım, (Ertem Eğilmez, 1966)

Romina Terry, Samunay, Kuzey Vargın ve Melek Görgün, *O'nun Hikâyesi* filminin bir sahnesinde , 1975

Hülya Koçyiğit, Özdenir Han ve Sevda Ferdağ, *Tehlikeli Adımlar* filminin bir sahnesinde, 1965

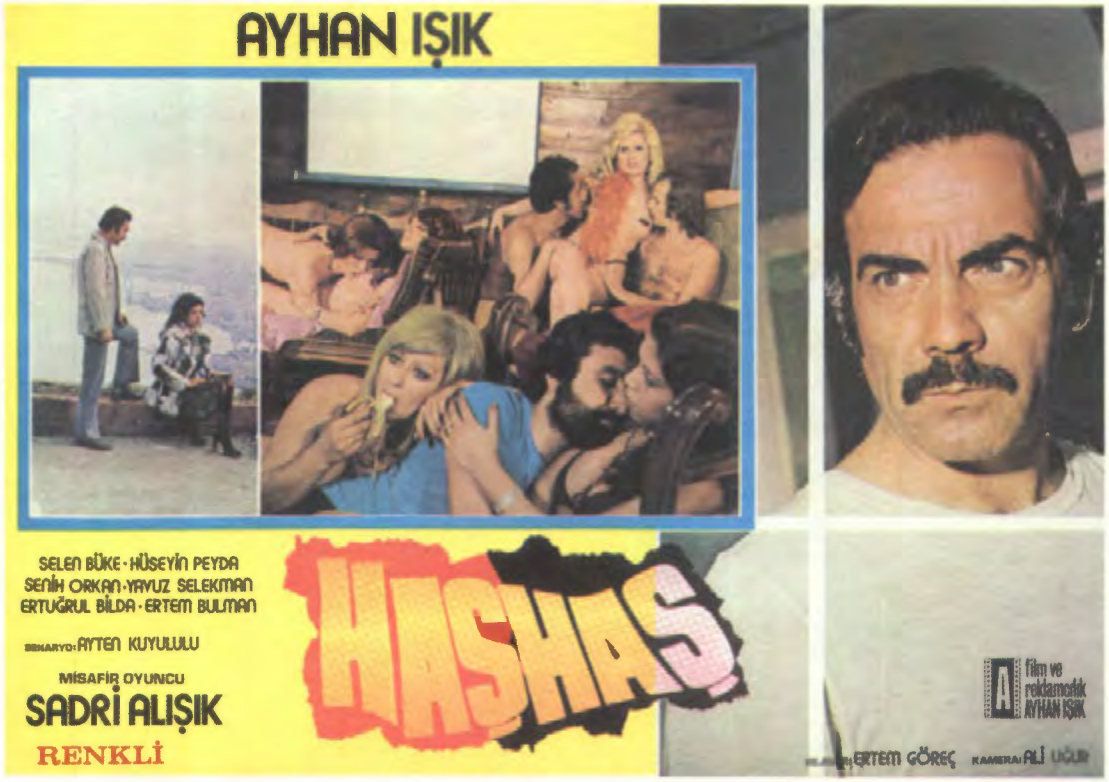
Yine Naki Yurter'in yönettiği ve Dilber Ay'ın oynadığı *Takma Kafanı* adlı filmdeki toplu sevişme sahneleri, bu etkileri taşır. Türk sinemasının en cüretkar orji sahneleri bu filmde çekilmiştir. Yani numaradan sevişmenin yerine sahici sevişmeyi içeren bu eylem, ilk kez bu filmde görülür. Seks komedilerinde ve avantür filmlerde hiçbir maddi temele dayanmayan, yalnızca birer cinsel öğe olarak sergilenen orji sahneleri, ancak sosyal içerikli gençlik filmlerinde 1980 yılından sonra daha bir gerçeklik kazanır. 1970'den önce de gençlik filmleri ve bu tür sahneler vardı. Ama sorunlar, o günlerin koşulları içinde biraz zayıftı, yani çarpıcı nitelikler taşımıyorlardı. Daha önce çekilen bu filmlerden biri de *Üç Öfkeli Genç*'tir. İlhan Engin'in yönettiği bu filmin orji sahnesi, gençler tarafından bir garajda düzenlenir. Garajdaki bu seks partisinde vurgulanmak islenen, toplumsal bir çöküş, ya da gençliğin seks bunalımlarıdır. Dönen bir motosiklet tekerliği arkasında sevişen çiftin görüntüleri (Tanju Gürsu, Tümay Tuncalp), bu garaj orjisinin ilginç erotizmini oluşturur.

1970'den sonra çekilen orji sahneli filmlerden ikisi *Islak Dudaklar*'la *Hippi Perihan*'dır. Her iki filmin bu sahnelerinde toplu biçimde sevişen gençler hippilerdir. Yine aynı yıllarda Ertem Göreç'in yönettiği *Haşhaş*, ismine bakılarak uyuşturucu madde sorununu gündeme getirdiği sanısı verir. Oysa filmin böyle bir sorunla ilgisi yoktur. Filmin öyküsü; gerçekte uyuşturucuyu taşıyanların, yurda sokanların üzerinde gelişir. Genel havasıyla polisiye bir film olan *Haşhaş*'ın bir sahnesine renk katması amacıyla orji partisinin eklenmesi belki doğaldır. Ama, buradaki işlevi salt ticaridir.



Aynur Akarsu, Yeşim Yükselen ve Erol Taş, *Jilet Kazım* filminin bir sahnesinde, 1971

Üç Öfkeli Genç (Turan Erginn, 1963)



Karışık Pizza, (Umur Turagay,1997)

Uyuşturucu madde sorunuyla gençlik olaylarını iç içe işleyen filmdeki 'sarı' dünyaların sarı orjileri, daha çok son yıllarda görülüyor. Örneğin Halit Refiğ'in 1983 yılında hasılat rekorları kıran *Beyaz Ölüm* adını taşıyan filminde sarı orji sahneleri gençliğin bunalımları biçiminde karşımıza çıkıyor. Uyuşturucu kullanan gençler önce toplu seks yapıp, sonra da uyuşup kalıyorlar...

Tümüyle gençlik sorununu işleyen son dönem filmlerinden biri de Erdoğan Tokatlı'nın yönettiği *Fidan*'dır. Uyuşturucu maddenin tutsağı olan gençler, *Beyaz Ölüm*'de olduğu gibi *Fidan*'da da bir evde toplanıp, çılgın bir orji partisi düzenlerler. Böylece de her iki filmde de bu tür sahneler çürüyen bir gençliği gündeme getirirken, orji sahnelerini de bu çarpık yaşamın kaçınılmaz sonucu olarak önümüze serer. İşte günümüzde Türk sinemasındaki orjiler, sosyal içerikli filmlerde yerini aldığı sürece cinsellik de işlev olarak salt bir sömürü aracı olmaktan kurtulacaktır...

TÜRK SİNEMASINDA FETİŞ TUTKULAR

> "Kadının ayakları dibine uzanmış, büyük bir arzu içinde yalvarıyordu ona: 'Kötü davran bana ne olur, ki mutluluğum sürebilsin, zalim ol bana, tekmele, öp!'
> Güzel kadın eğilerek aşığına yeşil gözlerinden buz gibi, canavar gibi garip bir bakış fırlattı, derken odanın karşı tarafına yürüdü, samur kürkle süslü kırmızı saten muhteşem bir elbise giydi ve tuvalet masasından koca köpeğini cezalandırdığı kısa saplı uzun bir kırbaç kaptı, 'İstedin' dedi, 'al öyleyse.'
> 'Vur bana' diye bağırdı aşığı, hâlâ diz çökmüş yalvarıyordu."

Mazohizm'in babası Leopold von Sacher–Masoch'un 1870 yıllarında yazdığı öyküde kırbaç, şehvet coşkusunu simgeler. Kadının üzerindeki kırmızı satenli samur kürkse, aşığının fetişidir. Öykünün genel havasındaki fetişizm olgusu, sado-mazoşist bir gelişmeye dönüşür ki, sonuç bir cinsel sapıklıktır. Erkekler doğuştan birer fetişist midir?

Değilse bile, Freud'a göre fetişizm, her erkeğin bilinçaltında yatmaktadır. Ya kadınlar?..

Piera Aulagnier-Spairani ise bu konuda şöyle der:

> "Kadınlar varlığı itibariyle fetişisttir, çünkü onlar gölgeler ve izler aleminde yaşarlar: Mücevher takımı, taşbebek yapmacıklığı, bedenin bazı bölgelerinin tek tek narsisist bir tavırla teşhiri ve orgazm olmuş gibi yapmak, temelde yapay olan bu cinselliğin değişik tavırlarıdır."

Elbette ki, zamanla ortaya çıkan bu gizli tutkular yukarıda örneğini verdiğimiz sadizm şovlarına, yani sapıklığa dönüşmediği sürece belli bir ölçüye kadar doğaldır.

Gülben Alpkaya ve Ekrem Bora, *Suçlular Aramızda* filminin bir sahnesinde, 1964

Kaldı ki bu bir cinsel sevecenlik yaklaşımıdır. Dahası bir erkek için bir kadını kabak gibi çırılçıplak görmek yerine, onu kışkırtıcı bir aksesuvarla ya da erotik iç çamaşırları içinde görmek kuşkusuz daha uyarıcıdır.

Bu 'uyarı'nın sınırlarını da Beatrice Faust şöyle çizer:

> "Kadınlar, erkekleri için her şey olmayı öğrenmelidirler. Bunu, bir gece Baby Doll gibi, ertesi gece Çingene Rose Lee, ondan sonraki gece de Vampirella gibi giyinerek başarabilirler. Ve garip zamanlarda, garip yerlerde kocalarını baştan çıkarabilirler; yemek masasının altında, hamakta ya da yolculukta." [17]

BLUCİNLERLE GELEN POPO FETİŞİZMİ

"Bana ilk fırsatta en son giydiğin dans ayakkabılarını gönder. Gönder ki senden olan bir şeyi kalbime bastırabileyim," diye sevgilisi Chistiane Vulplus'a mektuplar yazan ünlü şair Goethe de gizli bir ayak fetişisti değil miydi? Eğer ünlü şair gerçekten bir fetişistse, sözünü ettiği dans ayakkabıları da Goethe'nin somut bir fetişi sayılır.

[17] Beatrice Faust, *Kadınlar Seks ve Pornografi*, çev. Erdem Bagatur, Yaprak Yay., 1986, sy. 222

'Ayak fetişizmi' deyince Tanzimat döneminin ünlü yazarlarından Ahmet Mithat Efendi'yi nasıl anımsamayız ki? Büyük aşkı Fitnat Hanım'a yazdığı mektuplardan birinde der ki:

> "Ah bir ayak, ama yalnız bir ayak öpmenin benim için ne kadar büyük, ne kadar kıymetli bir atıfet olduğunu bilseniz. Ama bunu bilemezsiniz. Ben de söyleyemem. Söylemek işime de gelmez."[18]

Sevgi biçimlerinde, cinsel uyarılarda her şey bir fetiştir. Örneğin kadının saçları, gözleri, dudakları, boynu, sırtı, göğüsleri, kalçaları, ayakları vb. bedensel organların yanı sıra, kadının giydiği iç çamaşırları ya da elbiseler, taktığı aksesuvarlar, erkeğin gözünde gizemli bir dişilik simgesi olabiliyor. Freud'dan sonra gelen ruhbilimciler de fetişistleri birer sembolist olarak tanımlıyorlar.

Evet, Portekizce bir sözcükten üretilen fetiş, günümüzde simgesel bir nesne. Sözlüklere göreyse, "Belirli bir madde, nesne ya da eylemin kullanılması yoluyla uyarılmak, cinsel doyuma ulaşabilmek"tir. Günümüzde özellikle de modacılar, yani iç çamaşırı ve blucin sanayi, ürettiği malları fetiş nesneler biçiminde sunarken, erkek fetişizmini de giderek kışkırtıyor. Yırtmaçlı bir etek altından görülen siyah çoraplı, jartiyerli bacaklar ve kadının kaba etlerini tüm yuvarlaklığıyla ortaya çıkartan daracık blucinler günlük yaşamın en belirgin fetiş örneklerindendir. Kalçaları ortaya çıkaran dar blucinlerin yanı sıra, erkek dergileri de bir popo fetişizmi yaratmıyor mu? Yukarıda örneklediğimiz gibi fetişizm yalnızca erkeklere özgü bir sapma değildir.

Bazı kadınlar arasında da erkeğin sakalına düşkünlüğün altında, sakal fetişizmi yok mu?

Ya gizli gizli porno filmi izleyen kadınların günümüzde giderek yaygınlaşmasına dersiniz? Demek ki şöyle ya da böyle çok özel yaşamlarda olduğu gibi, günlük yaşamın içinde de fetişizm başkaldırıyor...

ANAHTAR VE BİZİM SİNEMAMIZ

Fetişizm, yazının girişinde Sacher-Masoch'un bir öyküsünde verdiğimiz örnek gibi, özellikle de iktidarsız erkeklerde klinik bir sapıklığa dönüşür. Eğer, sinemadan sapık fetişizme kayan bir örnek vermek gerekirse, bu film; ülkemiz sinemalarında da gecikmeli olarak izlediğimiz ilginç erotik bir film, Tinto Brass'ın yönettiği *Anahtar*'dır *(The Key)*. Stefania Sandrelli ile Frank Finlay'ın oynadığı *Anahtar*, gerçekten müthiş bir fetiş filmidir.

İktidarsız bir profesör rolünde izlediğimiz İngiliz aktörü Frank Finlay, karısıyla ancak bir takım fetiş tutkular aracılığıyla cinsel ilişki kurabilmektedir.

Kadın, lavaboda yüzünü yıkarken kocasının arkadan yaklaşması, uyurken çıplak fotoğraflarını çekmesi ve bir gece yarısı sokakta karısının çömelip çişini yaparken onu izlemesi hastalıklı fetişizm örneğidir. Filmin finalindeyse karısının siyah sutyeniyle külotunu

[18] Ergun Hiçyılmaz, *Çok Özel Aşklar*, Altın Kitaplar, Kasım 1995, sy. 124

giyip, onunla cinsel ilişkiye girmesi ve aşırı heyecan sonucu bir kalp krizi geçirerek ölmesi, sapık bir tutkunun görüntüsüdür. Bu örnekten sonra bizim sinemamıza dönelim...

Türk sinemasında fetiş eğilimler nasıl başladı, nasıl gelişti?

Bu soruların yanıtlarını bulmak elbette güç değildir. Türk sinemasının ilk dönemlerinde fetiş tutkular, ancak birtakım rastlantılara dayanır. Bu yoldaki eğilimler röntgencilik olgusuyla ortaya çıkar. Ahmet Fehim'in *Mürebbiye* filminin bir sahnesinde, Rum asıllı Madam Kalitea'nın oynadığı Fransız yosması Anjel'i bir delikanlı otel odasının anahtar deliğinden izler. Yine 1921 yıllarında Şadi Karagözoğlu'nun 22 dakikalık kısa filmi *Bican Efendi Vekilharç*'da belli belirsiz de olsa bir anahtar deliği fetişizmi görürüz. Bican Efendi, anahtar deliğinden salonda göbek atan çengileri röntgenler; Muhsin Ertuğrul dönemi sinemasında da bu eğilimlere rastlanır. Mesela 1933 yılında çekilen *Karım Beni Aldatırsa*'da mayolu bir dizi kızın, belli bir ritim içinde sağa sola kaldırdıkları beyaz ve tombul bacaklarını izlemek için sinema önlerinde erkek seyircilerin kuyruk oluşturdukları bilinir. Bu da röntgenciliğe dayalı, bir bacak fetişizmini oluşturur. Cahide Sonku'nun *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminde başına sardığı yemenisi genç kızlar arasında Aysel adıyla günün modasını oluşturur. Oysa bu yemeninin filmde bir fetiş olarak hiçbir işlevi yoktur.

FETİŞ OYUNCULAR

Duvarlara asılı çıplak kadın posterleri, düşlere giren yıldız oyuncular da birer fetiştirler. Aşırı sevgi ve tapma eylemi nedeniyle hayranlık duyulan yıldızlar seyirciyi bir anlamda fetiş tutkuların kölesi durumuna sokar. Oynadıkları filmlerde yalnızca giyim kuşamlarıyla, bedensel özellikleriyle bu eğilimlere dönük bir kaç isim sıralayalım. 1950'li yıllardan önce *Deniz Kızı*'nda 'sarong'uyla Nezihe Becerikli, 1950'lerden sonra *Katil*'de siyah kombinezonuyla Neriman Köksal, iri göğüsleriyle Gönül Bayhan, *Orman Çiçeği Nilüfer*'de Dişi Tarzan giysisiyle Cavidan Dora, gizemli burjuva güzelliğiyle Leyla Sayar, iri gözleri ve aralık ıslak dudaklarıyla Türkan Şoray, fetiş olgusunun belli başlı kadın oyuncuları olarak öne çıkarlar...

Günümüz Türk sinemasında, özellikle de 1980-90 döneminde, fetişizmin prototipini üstlenen oyuncunun yalnızca Müjde Ar olduğu görülür.

ERKSAN'IN MANKEN FETİŞİZMİ

Bu fetiş kadın kişilikleri dışına çıkıp, olaya yönetmenler açısından yaklaşırsak, bir dizi durum ve davranış çeşitlemesi görürüz. Bu çeşitlemenin ilk örneklerinden biri Atıf Yılmaz'ın *Ölüm Perdesi* adlı filmidir. Leyla Sayar'ın namluyu ağzına aldığı sahne tabanca fetişizmini sergiler. Ama bu tutkuların asıl sinemacısı Metin Erksan'dır. *Susuz Yaz*'da Hülya Koçyiğit'in tarla sahnesinde sarıldığı korkuluk, *Suçlular Aramızda*'da kağıt paralarla çıplak vücudu örtülen Leyla Sayar, Ekrem Bora'nın öptüğü jartiyerli sekreter bacakları Metin Erksan'ın sinemasal fetişleridir. Ama Erksan'ın altını basa basa çizdiği tutkuları, en çok da manken

Sevmek Zamanı, (Metin Erksan, 1965)

fetişizminden kaynaklanır. *Sevmek Zamanı* bu konuda en ilginç filmdir. Müşfik Kenter'ın âşık olduğu duvardaki asılı Sema Özcan'ın fotoğrafı, sandaldaki gelinlik giydirilmiş manken, filme tümüyle egemendir. Boyacı Halil, duvardaki fotoğrafın gerçeğiyle karşılaşınca dünyası yıkılır sanki. Çünkü boyacı, yalnızca o cansız resme âşıktır.

Platonik bir düşüncenin, fetiş bir melankolinin filmi *Sevmek Zamanı*'ndan sonra izlediğimiz *Sensiz Yaşanmaz*'da Erksan'ın fetişi yine bir mankendir. Ve sahil kenarında Cemal Gencer'in silahıyla vurmak istediği çıplak dişi manken, *Sevmek Zamanı*'ndaki cansız fotoğraf gibi bir 'kara sevda fetişizmi' simgeler belki de...

Erksan'dan sonraki kuşağın yönetmeni Halit Refiğ'in *Şehrazat*'ı da tümüyle fetişizme dayalı ilginç filmlerden biridir. İki kadın kişiliğini canlandıran Leyla Sayar'ın Orhan Günşiray'la sevişirken yüzünden çıkardığı siyah tüylü maske doyumsuz bir kadının dişilik simgesi olarak yansır filme. Kuşkusuz, bu da bir maske fetişizminin fantastik örneğidir.

MÜTHİŞ VE FETİŞ BİR FİLM: "ASILACAK KADIN"

1981 yılından sonra Türk sinemasında fetişizm, ruhsal boyutları içinde ele alınır. Bu tutkunun, özellikle de kadın kişiliklerinin daha derinlerine, kökenlerine, çocukluk yıllarına bir Freud öğretisiyle inmeye çalışılır. İşte bu saplantıların geçmişle bağlantılı olarak ele alınması, son dönem Türk sinemasında Atıf Yılmaz'ın, Ömer Kavur'un, Şerif Gören'in, Halit Refiğ'in ve Başar Sabuncu'nun bazı filmlerinde ortaya çıkar.

Hülya Koçyiğit ve Cemal Gencer, *Sensiz Yaşayamam* filminin bir sahnesinde,1977

Örneğin Atıf Yılmaz'ın *Delikan* filminde Müjde Ar'ın siyah kombinezonuyla denize girmesi ve bikinili gelinlik giymesi bir yana bırakılırsa, psikolojik derinliği açısından asıl fetiş tutkuların filmi *Göl*'dür.

Ömer Kavur'un bu filminde fetişizm, Müjde Ar'ın bir toprak ağasının gölde boğulan karısıyla müthiş bir benzerlik taşımasından kaynaklanmaktadır. Olay geçmişle ilgilidir. Hasta ruhlu ağa rolündeki Hakan Balamir'in ölen karısına olan aşırı tapınma eğilimi, saldırganlık ve şiddetle sonuçlanır.

Şerif Gören, *Firar*'da Hülya Koçyiğit'in leğende şantiye şefinin ayak bileğini ileri geri ovduğu sahneyle bir fallus fetişizmini ortaya koyar. Atıf Yılmaz'ın *Adı Vasfiye*'sinde Aytaç Arman'ın afilli ama abartılı erkek yürüyüşü ve sarı çizmeleri fetiş bir malzeme olarak karşımıza çıkar.

Başar Sabuncu'nun *Kupa Kızı*'nda dış kaynaklı, yani Bunuelvari bir burjuva fetişizminin izleri vardır.

Halit Refiğ'in *Teyzem*'i de bu açıdan derinlikli bir filmdir. Şizofrenik bir kadın olan Müjde Ar, geçmişin karanlıklarında kalan sevgilisinin bir gün döneceği beklentisiyle yaşar...

Bu noktadaki fetişizm düşsel bir beklenti ve hastalıklı bir özlemdir. Kuşkusuz son yılların en müthiş ve en fetiş filmi Pınar Kür'ün romanından Başar Sabuncu'nun uyarladığı *Asılacak Kadın*'dır. İktidarsız ve sapık bir erkekle, sonradan karısı olan genç hizmetçi kızın ikilemi üzerine dayalı film, bir tokat gibi çarpıcıdır. Biz, bu sarsıcı bireysel gerçekliği, deyim yerindeyse fetişizmin tokadı olarak tanımlayabiliriz. Filmin en ilginç sahnelerinden biri, yağmurlu bir gecede, karısının aşığı tarafından öldürülen sapık koca toprağa gömülürken Müjde Ar'ın iç çamaşırsız ince elbisesinin vücuduna yapışmasıdır. Gizemli bir gecede erotik bir yağmur ıslaklığı ve Müjde Ar'ın ince elbisesine yapışan göğüsleri... Fetişizmin doruğuna tırmanıp bireysel gerçekçilikle şiirsel bir erotizmin bileşimidir.

KİRPİ'NİN FETİŞİ, KIRMIZI FIRFIRLI JARTİYERLER

Günümüzde medya kültürü çeşitli fetişler yaratıyor. Kirpi (Genco Erkal) ise içinde bulunduğu toplumsal yaşam karmaşasının, bozuk düzeninin bir kurbanı. Çünkü fetişi evindeki hizmetçisi Kiraz'dır (Şerif Sezer). Entel bir senaryo yazarı olan Kirpi'nin başına ne gelirse

Muzaffer Nebioğlu

Müjde Ar, *Delikan* filminden bir sahne, 1981

Müjde Ar ve İsmet Ay, *Asılacak Kadın* filminden bir sahnede, 1986

peşine takıldığı hizmetçisi yüzünden gelecektir. Hayatından bezmiş burjuva aydını Kirpi, Fehmi Yaşar'ın ilk yönetmenlik denemesi olan *Camdan Kalp* filminin kahramanlarından biridir. Hizmetçisi dışında kimseyle gönlünce iletişim kuramayan Kirpi'nin bir başka fetişi ise karısı rolündeki Deniz Gökçer'in iç çamaşırlarıdır. Kirpi filmin bir sahnesinde entelektüel karısına yalvarır: "Jartiyerini giysene... Hadi kırmızı fırfırlıyı n'olur?"

Başka bir gece karısı Naciye'nin, Kirpi'nin önünde siyah 'body'siyle Marilyn Monroe taklidi erotik bir şov yapıp, bir çeşit burjuva cinselliği sergilemesi de ilginç sahnelerden biridir. Cinsel fantezilerin dışavurumu daha sonra da bir 'ayak fetişizmi'ne dönüşür. Kirpi, karısının ayak uçlarını ve bacaklarını öper de öper. Daha önceki bir gece de poposunun yuvarlak yanaklarını. *Camdan Kalp* tümüyle fetiş tutkuları içeren bir film değil. Ama günümüz Türkiyesinin çarpık düzenini görüntüleyen öykünün akışı içinde, böylesi gizli duygulara da yer veren çok sesli önemli bir film.

Camdan Kalp'le birlikte aynı yıl, yani 1990'da çekilen Canan Gerede'nin *Robert'in Filmi*, bu kez daha çok Metin Erksan'ın çalışmalarında görülen ölümcül bir 'aşk tutkusu'nu içeriyor bütünüyle. Gerede'nin fetişizmi 'ölüm' ve 'cinsellik' ikilemi üzerine yayılıyor. Ölümü,

Türkan Şoray ve Haluk Bilginer, *Nihavend Mucize* filminin bir sahnesinde, 1997

Amerikalı savaş fotoğrafçısı rolüyle usta bir oyun veren Patrick Bauchau; cinselliği, şarkıcı Gogo rolüyle çizgi dışı bir kişilik sergileyen Aslı Altan simgeliyor. *Dolunay*'da olduğu gibi biraz frijit, yani soğuk ve biraz da Robert'in bunalımlı dünyasına uygun düşen gizemli bir cinsellik gösterisi Aslı Altan'ınki...

Karanlık, izbe ve depomsu bir mekânda, ayaküstü, elbisenin altından, sutyenini çıkarmadan Robert'le cinsel ilişkiye giren Che Guevara hayranı Gogo'nun öyküsü böyle bir yaşamın kıyısında geçiyor. Yer yer abartılı ve dağınık da olsa marjinal ağırlıklı zengin bir malzeme içeren filmin, bizce asıl özelliği anlatım biçimi. Çarpıcı, hızlı ve akıcı...

OEDİPUS KOMPLEKSİ YA DA ANNE TUTKUSU

Female Fetishism'in yazarı Naomi Schor'a göre: "... fetişizm baskın şekilde erkeklere ait bir rahatsızlıktır." Atıf Yılmaz'ın 1997'de yönettiği *Nihavend Mucize*, böyle bir 'rahatsızlığı' temel alır. Erol (Haluk Bilginer) ise böyle bir rahatsızlığın, bir fetiş tutkunun kahramanıdır. Çünkü Erol'un fetişi annesi Suzan Hanım'dır (Türkan Şoray).

Erol, erginlik çağını gerilerde bırakıp çoktan olgunlaşma dönemine geçmesine karşılık hâlâ 'anne takıntısı'nı üzerinden atamaz. Kaldı ki genç ve güzel bir sevgilisi vardır, ama Oedipus kompleksinden kurtulamadığı için İris'le (Lâle Mansur) sevişemez. İris, tüm vücudunun dolgun kıvrımlarını ortaya çıkaran siyah dantelli body'siyle ne kadar yaklaşsa da Erol'da tık yoktur. Yalnızca sırtını kaşıtarak uyur ve düşler görmeye başlar. İris'in bu teşhirci ve narsisist yaklaşımlarında da kadınlara ait içe bastırılmış bir tür fetişizm ortaya çıkar. Ama Erol'un 'anne fetişizmi' nostaljik bir idol olarak daha baskındır. Öyle ki sevgilisi İris'i gelinlikler içinde düşlerken bile annesiyle evleneceğini sanıp korkuya kapılır.

Bu düş sahnesinde İris arkasını döndüğünde gelinliğinin içinde annesinin çıplak poposunu görür. Şaşkınlıkla: "Anne kıçın açık..." der.

İris tekrar döndüğünde, Erol bu kez annesinin yüzünü görür. Yanıtı veren annesidir:

"Ne olmuş açıksa?.."

Bu düşsel düğün sahnesinde izleyici, bir an şaşırıp Lâle Mansur'la Türkan Şoray'ın o hızlı geçen sahnedeki çıplak popo görüntüsünü birbirine karıştırabilir. Atıf Yılmaz'a özgü bu fantastik sahnede kıçı açık görülen oyuncu Şoray değil, Lâle Mansur'dur.

Erol, filmin ilerleyen sahnelerinde aşırı anne takıntısını kıracak ve sonunda İris'in kolları arasında ilk kez sınırsız bir cinsellik yaşıyacaktır Lâle Mansur'la. Haluk Bilginer'in bu sevişme sahneleri ilk anda, fazla uzatılmış ve de seks filmleri dönemini anımsatan bir biçimde abartılı bir hava taşır. Aslında bu gerekli ve 'anahtar' bir sahnedir. Çünkü Erol'un İris'le aralarına giren 'anne hayali'nden sıyrılıp cinsel özgürlüğüne kavuşarak erkekliğini kanıtlamak zorunda kaldığı ateşli sevişme görüntüleridir bunlar.

Film vizyona girdikten birkaç hafta sonra, Atıf Yılmaz, seks dozajı aşırı gibi görünen sahneyi keserek kısaltır. Gerekçesi de, bir TV programında yaptığı açıklamaya göre, yakınlarından aldığı olumsuz tepkilerdir. Yani Mansur-Bilginer ikilisinin sevişmeleri, özellikle de iki çıplak bedenin birbiri üzerinde gidip gelmeleri hayli cesurane çekilmiş sahnelerdir. Bilginer'in elleri göğüslerindedir, dudakları göğüslerinden aşağılara doğru ilerlerken Mansur'un yüz ifadesinde bir oral seks (cunnilungus) uyarısını yaşar gibi görürsünüz.

İşte bu görüntüler 'aile'ye ters geldiğinden kulağı bükülmüştür Atıf Yılmaz'ın. Günümüzde hangi ailenin TV ekranları başından kalkıp da sinemaya gittiği tartışılır. Sinema seyircisinin profili değişeli yıllar oldu oysa...

GENÇLİK FİLMLERİ VE EROTİZM

Ünlü İtalyan yönetmeni Franco Zeffirelli, 1968 yılında Shakespeare'in *Romeo et Juliette*'ini erotik bir yorumla beyazperdeye uyarlarken eleştirmenleri de karşısına alır. Çünkü filmin bir sahnesinde Juliette rolündeki genç oyuncu Olivia Hussey ile Romeo rolündeki Leonard Whiting, çırılçıplak soyundurularak ateşli biçimde seviştirilir. Eleştirmenlere göre Zeffirelli, ünlü oyunu bir seks filmi haline nasıl getirebilmiştir? Ama Zeffirelli, tüm bu saldırılara karşı çıkıp şu yanıtı verir:

> "Olayın geçtiği yer, bir Akdeniz kenti olan Milano'dur. On sekiz yaşında iki genç bir odada yalnız kalınca, acaba ne yaparlar dersiniz?"

Tüm dünya 1985'te bir gençlik yılı yaşarken, *Cumhuriyet* gazetesinin "Gençlik ve Cinsellik" adıyla düzenlediği ankete, Türk edebiyatının o dönemin genç yazarlarından Latife Tekin, şu yanıtı verir:

"Cezalandırılan tazeliktir..."

Şair ve yazar Murathan Mungan ise şöyle der:

"Bu ülkede genç olmak yasaktır..."

Gerçekten her iki söylem, Türk sineması için de geçerlidir. Çünkü, Türk sinemasının her döneminde gençler ortaya çıkmışsa da, ilk başlarda hep dışlanmışlardır. Bu nedenle gençliğe dönük filmler, yok denecek kadar azınlıkta kalır.

Dünya sinemasında birbiri ardına gençlik simgeleri boy gösterirken, bizim sinemamızdaysa James Dean gibi 24 yaşında ilah olmuş bir gence rastlanmaz. Ne Alain Delon gibi gencecik yaşlarda yıldız olmuş bir 'küçük adama', ne de Brooke Shields gibi bir 'çocuk kadın'a...

MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASINDA GENÇLER VAR AMA GENÇLİK YOK

Baskıların, yasakların ve cezaların acımasız sonucudur bu. Türk sinemasında yıldızlar, gençliklerini yaşayamazlar. Yıldızlar genç değildir bizim sinemamızda. Gençlik ve tazelik bir suç değil, yaşamın özü, cinselliğin de kaynağıdır kuşkusuz, ne var ki Türk sinemasının çağdışı kalmış koşullarına göre genç yaşlarda yıldız olmak bir mucizedir. Gençlerin var olduğu, ama gençliğin olmadığı sinema, elbette ki Muhsin Ertuğrul dönemiyle başlar.

Örneğin, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Müslüman kadın oyuncularından Bedia Muvahhit, *Ateşten Gömlek* filmiyle kamera karşısına çıkarken pek genç sayılmaz. Çünkü Muvahhit, 1923'de 27 yaşındadır. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği aynı filmde karşılıklı oynadığı kadın oyuncu Neyyire Neyir ise gençtir ve 21 yaşındadır. Oysa, Muhsin Ertuğrul sinemasının en genç oyuncusu belki de Cahide Sonku'dur. Çünkü *Bataklı Damın Kızı* Aysel'de oynadığı yıllarda (1934) 16 yaşında, taptaze bir gençtir. En önemli filmlerinden biri *Şehvet Kurbanı* filmini çevirirken (1940) 22 yaşına basar. Görüldüğü gibi Türk sinemasının başlangıç dönemlerinde gençler vardır. Ama gençliğe dönük bir anlayış, bir gençlik bilinci henüz ufukta görünmez. Çünkü Muhsin Ertuğrul'un tüm filmlerinde dramatik öğelerin ağırlığı ve tiplemelerdeki ana kahramanlar, hep genç olmayan oyuncuların üzerinde yoğunlaştırılmıştır...

27 MAYIS İHTİLALİ'NDEN SONRA GENÇLİK

1960 yıllarından önceki sinemamıza baktığımızda Faruk Kenç'in *Kaybolan Gençlik* ve Çetin Karamanbey'in *Merhametsiz Gençlik* filmlerini görürüz. Ancak gençlik melodramları biçiminde geliştirilen bu filmler, gerçekte tümüyle gençliğe ya da gençlik sorunlarına dönük değildirler. Ancak, Türk sinemasında gençlik, bilinçli bir yapıda ilk kez 27 Mayıs İhtilali'nden sonra ortaya çıkar, işte Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* toplumsal konumuyla ilk gerçekçi gençlik filmi sayılır. Ayrıca toplumsal gerçekçilik akımının da ilk filmidir. Aynı mahallede büyüyen, buna karşılık ayrı ayrı özlemleri, tutkuları olan farklı kişilikteki altı gencin üzerine kurulu öykü, bir benzin istasyonu soygunuyla son bulacaktır. Ama düşün sonu acıdır. Çünkü, kamyon şoförü Fehmi, özlediği daha iyi bir yaşamı kuramayacak; Rock'n Roll tutkunu Sezai, Amerika'ya kaçamayacak; ressam Ayhan, cinsel bunalımlarından kurtulamayacak; aktör Cevat arzuladığı tiyatroya kavuşamayacak; işçi Erol kısa yoldan zengin olamayacaktır. Yine bir gençlik filmi olarak ilk erotik yansımaları, *Gecelerin Ötesi*'nde görürüz. Örneğin, bahçede şortuyla güneşlenen siyah gözlüklü Meri Dolçe, yine Meri Dolçe'nin Oktar Durukan'la sevişmeleri, bu erotik öğelerin bazılarını oluşturur.

BUNALAN BURJUVA GENÇLİĞİ EROTİZMİ

1960'lı yıllardan sonra tüm dünya gençliğine egemen olan Elvis Presley, Bill Haley ve Chuck Berry gibi Rock'n Roll müziğinin popüler isimleri Türk gençliği için de birer ilâhtı. Bu

Türkan Şoray, Uğur Kıvılcım, Liza ve Zuhal Tan *Genç Kızlar* filminin bir sahnesinde, 1963

Nilüfer Aydan, Sevda Ferdağ, Devlet Devrim, Selma Güneri, Tunç Oral ve Cenk Er, *İstanbul'un Kızları* filminin bir sahnesinde, 1969

Kırk Küçük Anne, (Memduh Ün, 1964)

nedenle bunalan, yozlaşan kökü dışarıda asi gençlik modası giderek yaygınlaşır. İşte Atıf Yılmaz'ın 1961 yılında çektiği *Seni Kaybedersem*, bu anlamda Batı'ya özenmenin ilk örneklerinden birini getirir yerli sinemaya. Filmin bir yaz gecesi sahnesinde, çeşitli çılgınlıklar yaşanır. Bir ateşin çevresinde erotik bir müziğin eşliğinde, kanı kaynayan coşkulu gençlik manzaraları görürüz. Kızlardan biri, böyle bir gecede iğfal edilir... Ama belli bir yerden sonra gençlik görüntüleri fonda uzaklaşırken, bekaretini yitirip intihar etmek isteyen kızla, onu yaşama döndürmeye çalışan gencin aşk öyküsü ön plana geçer.

İlhan Engin'in, *Üç Öfkeli Genç*'i de bu dönemin filmlerindendir. Çürüyen bir gençliğin garajda düzenledikleri seks partileri, Tanju Gürsu ile Tümay Tuncalp'ın dönen bir motosiklet tekerleği arkasında sevişmeleri, estetize edilmiş erotik görüntülerdir. Nevzat Pesen'in *Genç Kızlar*'ındaki başrol oyuncuları Ediz Hun, Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit'tir. Ama, öğretmen ve talebe ilişkileri üzerine kurulan bu filmin gençleri, sınıfı dolduran diğer oyunculardır. Memduh Ün'ün *Kırk Küçük Anne* adlı filmi bir yatılı okulun genç talebeleri

arasında geçer. Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* ilginç gençlik filmlerinden biridir. Köyden kente göç eden taşralı bir ailenin, kent yaşamında nasıl birer birer çözülüp tükendiklerini sergiler. Maraşlı ailenin kızları ise randevuevine düşürülür. Eğer 28 yaşındaki Cüneyt Arkın genç sayılırsa *Gurbet Kuşları* oyuncunun ilk gençlik filmidir. Halit Refiğ'in zengin cinsel çeşitlemeleri içeren gençlik filmiyse *İstanbul'un Kızları*'dır. Burjuva gençliğinin aile baskılarından kaynaklanan cinsel özgürlüğü, seks partileri düzenledikleri bir evde yaşanır. Ayrıca kasaba gençleriyle, bikinili burjuva kızlarının çatışmalarını da birlikte veren film, bir cinayete kadar uzanır. Ama kızı öldüren, kasabalılar değil, kıskanç nişanlısıdır...

TÜMÜYLE GENÇ BİR FİLM: "YASAK SOKAKLAR"

1965, genç ve yeni bir sinemanın gelişini müjdeler. Erdoğan Tokatlının *Son Kuşlar*'ı bu açıdan bir gençlik filmidir. Selma Güneri, taptaze, gencecik bir oyuncudur. Ve bir küçük kadın

Selma Güneri ve Salih Güneş, *Kasak Sokağı* filminin bir sahnesinde, 1965.

olarak dikkati çeker. Elbette çağla birlikte gençler de değişmektedir. İşte Feyzi Tuna'nın *Yasak Sokaklar*'ı da tümüyle genç bir filmidir. İlk kez bu filmle kamera karşısına çıkan Salih Güney, Kuzey Vargın ve Engin İnal, belki de Türk sinemasında gençliklerini yaşayan ilk oyunculardır. Yönetmen Feyzi Tuna da bedenen olduğu gibi, kafa yapısıyla da genç bir sinemacıdır, özellikle de oyuncu olarak bir kimlik arayışı içinde olan Salih Güney'in tazeliği, filmin tümüne yayılır. Ölüm yarışına çıkan motosikletli, gözlüklü gençler, *Yasak Sokaklar*'da ele avuca sığmayan bir gençlik şiddetini de beraberinde getirirler...

Gerçekte Türk sineması için bir yerli James Dean olabilecek kadar pırıl pırıl yüzlü çağdaş bir genç tiplemesini getiren Salih Güney, özel yaşamında da hırçın ve tatminsiz kişiliğini zaman zaman ortaya koyar. Adı çeşitli olaylara karışır. Ne var ki kusursuz bir bebek güzelliğine ve gençlik erotizmine karşılık Salih Güney, Türk sinemasında yine de unutulmayan bir oyuncu olamaz. Bir simge aşamasına da geçemez, çünkü Türk sinemasına temelde, yaşlılar egemendir. Ve gençlik sorunlarını işleyen filmlere kapalıdır Türk sineması. Bu nedenle de değişik ve modern yapıdaki fiziğiyle Salih Güney, böyle bir desteğin dışında kaldığı için kendinde başkaldıracak gücü bulamaz. Yalnızca kışkırtıcı gençlik erotizmiyle *Yasak Sokaklar*'ın bir sahnesinde Selma Güneri ile kumsalda, sular içinde sevişecek; *Şehvetin Esiriyiz*'de de aynı bedensel kışkırtıcılığı sürdürecektir. *Yasak Sokaklar*'dan sonra çağdaşı Kuzey Vargın'la bir ikili oluşturmasına karşılık, bu beraberlik kaçınılmaz bir kopuşla son bulacaktır.

GENÇLİK VE MİLLİ SİNEMA

1970'li yıllarda *Birleşen Yollar*'da genç bir 'milli sinema' akımı ortaya çıkar. Türk sinemasında bu düşüncenin öncüsü de bilindiği gibi Yücel Çakmaklı'dır. Çakmaklı, İslam ahlakını ve düşüncesini ele alıp, üniversiteli Müslüman bir gencin inançlarıyla alay eden Feyza tipiyle kendi öz değerlerinden kopmuş bir gençlik kesimini beyazperdeye getirir. Türkan Şoray, ruhi bunalım geçiren sosyete kızı Feyza rolündedir. *Birleşen Yollar*, düşünce yapısı ne olursa olsun bir gençlik filmidir. Genç sosyete kızını oynayan Türkan Şoray, bu filmi çevirdiği yıllarda 28 yaşındadır...

İşte Yücel Çakmaklı, dini inançlarından kopan bir gençliği sergilemeye çalışırken, gerçekte genç olmayan bir sinemanın içine çekilir...

Çakmaklı'nın *Zehra, Oğlum Osman, Kızım Ayşe* gibi milliyetçi bir gençliği anlatan filmlerinden sonra, 1972'de aynı yapıdaki gençlik dalgalanmalarını görürüz. Artun Yeres'in *Asi Gençlik*'inde hippi gençler vardır. Filmin genç oyuncuları Salih Güney, Kadir İnanır ve Nilgün Atılgan'dır. Anarşinin kol gezdiği, kanlı çatışmaların, banka soygunlarının ve adam kaçırmaların egemen olduğu dönemde, bu tür şiddet eylemlerini gerçekleştiren bir gençlik kesimi de giderek sinemada yerini alacaktır. Örneğin, Salih Gökmen'in *Gençlik Köprüsü*, Temel Gürsu'nun *İzin*'i, Bilge Olgaç'ın *Bir Gün Mutlaka*'sı, Yavuz Özkan'ın *Demiryol*'u devrimci veya karşı devrimci gençlerin filmleridir. Ertem Eğilmez'le başlayıp Kartal Tibet'le devam eden *Hababam Sınıfı* dizileriyse, güldürüye dayalı bir başka gençlik türünün sinemasıdır.

Hülya Avşar, *Benim Sinemalarım* filminin bir sahnesinde, 1990

1983 YILINDAN SONRA GENÇLİK EROTİZMİ

Gençlik filmlerinde belli bir süre cezalandırılan erotizmden ve gençlik cinselliği üzerine getirilen baskıcı tutumlardan sonra Türk sineması yeni bir döneme girdi. 1983, gençlik erotizmi açısından yeni bir dönemin başlangıcıdır.

Örneğin Derya Arbaş, Kenan Kalav, Tolga Savacı, Neslihan Acar, Yılmaz Zafer, Sibel Turnagöl, Tarık Tarcan, Yaşar Alptekin ve Hülya Avşar bu dönem gençlik sinemasının diri yüzleridir. Bu taptaze, gencecik oyuncular gerçek anlamda birer simge olmasalar da bu süreç içinde gençlik ve erotizm, birbirleriyle kaynaşan ortak bir olguya dönüşür kuşkusuz. İşte bu erotik kaynaşmayı içeren filmler 1983'ten başlayarak birbiri ardına gelecektir.

Son dönem Türk sinemasında, tele kızlar ve uyuşturucu kurbanı bir gençlik kesimi gündemdedir. Halit Refiğ'in *Beyaz Ölüm*'üyle başlayan bu modaya Orhan Elmas'ın *Kayıp Kızlar*'ını, *Kahreden Gençlik* ile *Suçlu Gençlik*'ini de dahil edebiliriz. *Kayıp Kızlar*'da Zeynep, artist olmak için evden kaçıp ailesini terk eder. Ama sonuç kötü yoldur. Köylü kızı Zeynep gibi kolej talebesi Lale de evinden kaçışının faturasını, uyuşturucuya alışarak ödeyecektir.

Elbette evden kaçan kızlar çaresizdir, ama sorunları da çözülmez. *Suçlu Gençlik*'te ise yine uyuşturucu kurbanları çıkar karşımıza.

İki genç kızın öyküsü erotik sahnelerle, düzensiz aile ilişkileriyle sulandırılmış bir serüven biçiminde sürüp gider.

Sedef Ecer ve Cüneyt Arkın, *İki Başlı Dev* filminin bir sahnesinde, 1990

Kızlar Sınıfı dizisi, *Hababam Sınıfı*'nın bir başka benzeri olan gençlik filmleridir. Bu dizinin mekânları okuldur; ele alınan konu da abartılmış güldürü öykülerine dayalı, öğretmen talebe ilişkilerinden oluşur. Çeşitli aletler üzerinde jimnastik yapan kızlar hareket ettikçe, şortlu bacaklarından cinsellik fışkırır. Erdoğan Tokatlı'nın *Fidan*'ı, kendi başına buyruk gençlerin yaşamıyla birlikte iki ayrı kültür farklılığını karşı karşıya getiriyor. Örneğin kırsal kökenli baba, köfteci Ramazan'la, (Fikret Hakan), diskolarda aradığı kızı Fidan. Ve Fidan rolündeki Nur Sürer, vücudunu sımsıkı saran, siyah deri pantolonuyla fetiş bir cinsellik sergiliyor. Tümüyle amacına varmasa da danslarıyla, koreografik düzenlemeleriyle genç bedenlere dönük bir film *Fidan*. Nisan Akman'ın Derya Arbaş'lı *Beyaz Bisiklet*'i; Samim Utku'nun Kenan Kalav'lı, Selin Dilmen'li *Uçurum*'u, Artun Yeres'in *Bir Günlük Aşk*'ı 1986 yılının gençlik filmleridir.

1990 yılında Füruzan'la Gülsün Karamustafa'nın ortaklaşa çektikleri ilk sinema çalışmaları *Benim Sinemalarım*, gençlik filmlerinden biridir. Bir edebiyat uyarlaması olan *Benim Sinemalarım*'ın yazarı da Füruzan'dır. Öykünün kahramanı 16 yaşındaki bir 'küçük orospu'dur. Plaj kabinlerinde yaşlı adamlarla yatan, baba dayağıyla aşağılanan, Nesibe'nin çileli dünyasındaki tek tutkusu beyazperdenin büyüsüdür. Bir sinema kuşu oluşudur. Nesibe'yi Hülya Avşar canlandırır. 16 yaşındaki Nesibe'yle aralarında yaş farkı olsa da Hülya Avşar'ın tazeliği ve içtenlikli oyunu durumu kurtarır. Avşar'ın Nesibe tiplemesiyle 'masum

kız erotizmi'ni bütünleştirdiğini düşünün bir de. 'Masum kız erotizmi' deyince aynı yıl çekilen iki film dikkati çekiyor; *İki Başlı Dev* ve *Raziye*. Orhan Oğuz'un *İki Başlı Dev* filminde genç, taze ve diri bir cinsellik sergilenmesi görüyoruz. Gerçekten de Sedef Ecer'in, 90'lı yılların yıpranmamış, yozlaşmamış bir cinsellik dinamiği sunduğunu görürüz. 18 yaşındaki Yasemin Öymen de Yusuf Kurçenli'nin *Raziye*'sinde... Raziye, eğer benzetme yerindeyse Davit Hamilton'un Bilitis'i gibi. Özellikle de filmin başındaki yemyeşil doğa betimlemesiyle Yasemin Öymen'in çıplaklığı düşsel bir atmosfer içinde sunuluyor. Film boyunca 'çocuk-kadın erotizmi'yle, taptaze esen bir 'ilkbahar cinselliği'yle...

'ÇOCUK KADIN'DAN BÜYÜK OYUNCU: OLIVIA BONAMY

Gençlik ve erotizm... İç içe yaşanır. Birbirinden ayrı düşünülemez. Eğer aralarında bir kopukluk varsa, bazı sorunlar da var demektir. Sorunlar kimine göre toplumsaldır, kimine göre psikolojik...

Atıf Yılmaz'ın *Gece Melek ve Bizim Çocuklar*'ı da bir gençlik filmidir. Öykünün ana tiplemeleri gençlerden oluşur. Derya Arbaş, Uzay Heparı ve Deniz Atamtürk... Gençtirler, en güzel çağlarını yaşamaktadırlar ama yine de sorunları vardır. Kentin ana caddelerinde müşteri bekleyen kiralık kız Serap rolündeki Derya Arbaş, bebek yüzlüdür. Bir sokak kızı olarak da çok fazla güzeldir. Tüm sorunlarına karşılık, yaşlı zampara masalarında baştan çıkarıcı tazeliğiyle yaşamını sürdürür. Mini etekli bacaklarıyla, kendini okşayarak tahrik edici danslarıyla...

"Sinemada erotizm, insancıl bir sevgiyle, yaşamla bütünleştiği oranda 'pornografik' olmaktan kurtulur," diyen Onat Kutlar, bu saptamayı sanki, Tunç Başaran'ın *Sen de Gitme* adlı filminde oynayan Fransız kızı Olivia Bonamy için yapmıştır.

Ayla Kutlu'nun *Sen de Gitme Triandafilis* adlı öyküsünden uyarlanan filmde Olivia Bonamy, Türk sinema tarihinde bugüne dek görülmemiş güzellikte bir 'çocuk kadın' tiplemesi sergiler. Fransız işgali altındaki 1930'lu yılların Antakya'sında geçen öyküde Rum kızı Triandafilis rolüyle Bonamy, film boyunca incelikli oyununu ve etkisini sürdürür. Yaşamla bütünleşen çarpıcı, coşkulu, sevgi dolu ve uzun soluklu, muhteşem bir oyun gösterisidir bu. Sevimli, sıcak ve masumiyeti simgeleyen bir 'çocuk kadın' cinselliği, şu ilginç sahnede tüm sıcaklığıyla ortaya çıkar. Triandafilis, bakıcısı Sultan'la (Işık Yenersu) yatak odasında konuşurken aynanın karşısına geçer. Uzun geceliğinin eteklerini kaldırırken sorar:

"Ben büyüdüm mü? Ben güzel miyim Sultan?"

Aynadaki küçük göğüslerine bakar:

"Memeciklerim burada... Güzel değil..."

Sonra yatağa oturur, bacaklarını gösterir Sultan'a. Sonra burnunu:

"Buram güzel mi?"

"Okka gibi..."

Sonra saçlarını açıp, "Buram?" der.

"İpek gibi..".
Sonra göbeğini.
"Buram?.."
"Ayın on dördü gibi..."
Sonra daha aşağıya iner...
"Buram, buram, buram?.."
Gerçekte bu, bir 'çocuk kadın' gözüyle hayatı ve cinselliği sorgulamasıdır...

MAKASLI SADOMAZOŞİST BİR CİNSEL GÖSTERİ

İrfan Tözüm'ün *Mum Kokulu Kadınlar*'ı tümüyle bir gençlik filmi sayılmasa da olgunluk çağını yaşayan kadınlar dünyasını anlatan temel öyküde birbirinin karşıtı iki 'çocuk kadın' tiplemesi görüyoruz. Ceren Erginsoy'un canlandırdığı 'hayal kadın' Natali ve Hande Ataizi'nin oynadığı Belkıs. Özellikle de Hande Ataizi, çalkantılı ve sorunlu bir gençlik dünyasına dönük Belkıs kimliğine cuk oturan tiplemesiyle film boyunca öne çıkar. Ayrıca beklenmedik düzeydeki başarılı oyunuyla da.

Üvey baba tacizleriyle bunalan Belkıs, çocukluğundan beri gözaltındadır. Elbette bu tacizlerin öncesi vardır. Sarhoş üvey baba Ahmet'in (Halil Ergün), dizleri üzerine oturtup küçük Belkıs'ın bacaklarını okşadığı o eski çocukluk günleri... Baba şefkati yaklaşımıyla gerçekleştirilen bu okşayışların nasıl bir anlam taşıdığını, ancak genç kızlık dönemine girdiğinde anlar. Üvey babanın gerçek yüzü, bu dönemde ortaya çıkmıştır. Ve ikiyüzlü sarhoş baba, tacizlerini sürdürmektedir. Belkıs'ı banyo yaparken gözler, odasına girmek için kapıları zorlar. Düşlerine giren Belkıs'ın taze ve çıplak bedenine saldırarak okşar, göğüslerini öper. Sonuçta Ahmet gerçek bir baba olmasa da annesi Fatma'yla (Selma Güneri) evlidir, Belkıs da bir anlamda kızı sayılır. Saldırı ve cinsel tacizler bu ailevi bağ nedeniyle ensest bir ilişkiye dönüşür sonuçta. Ama asıl sürpriz son, o şaşırtıcı kriminal, başka bir deyişle sadomazoşist cinsel gösteri filmin finalindedir.

Ahmet ve Belkıs'ın yalnız kaldıkları evde tacizci babayı sandalyede bağlı görürüz. Elleri ve ayakları kadın külotlarıyla bağlanmıştır. İp yerine neden külot? Gerçekte anlamlı bir fantazidir bu. Çünkü, Ahmet kadın donları satıcısıdır. Ve gösteri başlar. Belkıs, elleri kolları bağlı babanın karşısındaki sandalyede baştan çıkarıcı bir femme fatale kimliğinde oturmaktadır. Kısa siyah elbisesinin etekleri dizlerinin çok yukarısındadır ve bacakları açık, aralıktır. Önce sutyenini, sonra da eteklerinin altındaki külotunu sıyırıp Ahmet'in yüzüne fırlatır. Ardından elindeki makasla yaklaşır, yüzünde dolaştırmaya başlar. Ahmet korku içinde olmasına karşılık, gözleri bir omuzu açık bırakılan elbiseden dışarıya taşan Belkıs'ın çıplak göğsündedir. Bu gösteri sonucunda ikisi de yuvarlanır. Anne Fatma, eve döndüğünde kızı Belkıs'ı yerde görüp şok geçirir ve Belkıs'ın öldürüldüğünü sanıp makas darbeleriyle kocasını öldürür. Cinsel bir ödeşmeyi vurgulayan bu ilginç sahneler, makaslı gösteri ve külot fetişizmi, İspanyol yönetmen Pedro Almodovar'dan ödünç alınsa da dikkat çekicidir.

MUM
KOKULU
KADINLAR
MUHTEŞEM FİLM

MUM KOKULU KADINLAR
MUHTEŞEM FİLM

Sevtap Çapan ve Erdal Uğurlu, *Kusatma Altında Aşk* filminin bir sahnesinde, 1997

Kuşatma Altında Aşk, (Ersin Pertan, 1997)

Feride Çetin ve Vildan Atasever *İki Genç Kız* filminin bir sahnesinde, 2005

Sevtap Çapan'da Ersin Pertan'ın keşfettiği 'çocuk kadın' tiplerinden biri. *Kuşatma Altında Aşk*'ın tarihsel yorumu bir yana, asıl ağırlık noktası bir aşk öyküsü içinde odaklanıyor. Sevtap Çapan, gençlik erotizmi fışkıran taze bedenini tüm çizgilerine kadar cesurca sunuyor kamera önünde. Film boyunca erkeği (Erdal Uğurlu) yatağa alıyor. Diğer çocuk kadın tipleri gibi pasifize olmadan. Yani boyun eğmeden, teslimiyeti kendi iradesiyle yönlendiren bir cinsellik sergiliyor Sevtap Çapan.

Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey, beş ayrı yönetmenin çektiği ve birbirinden bağımsız beş kısa öyküden oluşan bir deneme. Yusuf Kurçenli imzasını taşıyan *Çünkü Onu Seviyorum* adlı öykü, Şermin Karaali'yle bir gençlik rüzgârı estirir. Filmin bir sahnesinde Karaali'nin küçük ama diri göğüs görüntüleriyle ve masum erotizmiyle...

Gençlik hep olmalıdır Türk sinemasında... Ama sorunlarıyla, tüm sevecenlikleriyle, taze cinsellikleriyle, düşleriyle, mutluluklarıyla, acılarıyla... Çünkü gençlik yaşanmazsa, dengeli bir orta yaş mutluluğu da yaşanamaz...

TÜRK SİNEMASINDA LEZBİYEN İLİŞKİLER

> "Düsseldorf şehrinde yaşayan Annegret ismindeki 46 yaşındaki lezbiyen Alman, 39 yaşındaki sevgilisi Monika'yı, Valentino isimli barda bir başka kadınla aşk yaparken yakalayınca çılgına döndü ve arabasını üzerlerine sürüp sevgilisiyle birlikle dört kadını ezdi." (*Hürriyet,* 1 Kasım 1992)

Önce kadının kadına sığınması biçiminde gelişip, sonra giderek eyleme dönüşen lezbiyenlik, konuyla ilgili araştırma yapan bazı bilim adamlarına göre gerçekten bir cinsel sapma mıdır? Yoksa, aşırı duyarlı her kadının doğasında var olup da, ancak zamanla ortaya çıkan gizli bir duygu, normal bir davranış mıdır? Lezbiyenlik nedir? Lezbiyenlik, genel tanımıyla, kadınlar arasında kurulan cinsel ilişkidir.

Lezbiyen deyimi ünlü Yunan kadın şair Safo'ya kadar gider. Safo'nun -tarihsel belgelere göre- kadınlarla cinsel ilişkiler kurduğu ve onlara aşk şarkıları yazdığı bilinir. Erinna ve on yedi yaşındaki Atthis, Safo'nun âşık olduğu bakirelerden ikisidir sadece. Kuşkusuz kadınlar arasındaki cinselliği, tarihsel serüveni içinde ilk oluşturan Safo değildir. Çünkü, Safo'dan önce de vardır ve Yunanlı asil kadınlar arasında bu tür ilişkiler yaygındır. Bir efsaneye göre, kara sevda uğruna Lesbos'u terk edip Korfu Adası'nın kayalıklarından kendini denize atan gönlü yaralı Safo, yalnızca sevicilik eyleminin ünlü bir simgesi oldu. İşte, bu eylemin bir adı da 'safizm'dir ve söz konusu deyim Safo'dan gelir...

Lirik şiirlerinde gonca gibi, tatlı sesli, zarif pembe topuklu, parlak renkli bakirelerden söz eden lezbiyen şair Safo'dan bu yana yüzyıllar geçti. Ve cinsel-bilim adamları konuyla ilgili çeşitli araştırmalar yapıp anketler düzenlediler. Günümüze kadar gelen süre içinde çeşitli bulgular ortaya çıkarıldı.

Bu arada da ülkemizde, gece yaşamının çarpık çevrelerinde, mankenler arasında ve sosyetede skandallara dönüşen gizli lezbiyen ilişkilerin çeşitli yansımaları görüldü. Kadın

eşcinselliğinin yaygınlaşması nedeniyle bu arada ortaya bir sorun da çıktı. Şöyle ki: Kadının kadınla ilişkisi 'zina' mı sayılıyordu? Yani, lezbiyenlik bir suç muydu?

Hayır... *Bulvar* gazetesinin 6 Eylül 1985 günlü nüshasında yer alan Ankara mahreçli haberine göre, kadınla kadının ilişkisi zina değildi. Bu kararı da Yargıtay vermişti. Kararı açıklayan söz konusu gazete, bu konuda şunları yazıyordu:

> "Toplu seks partilerine katılan evli kadın, birkaç defa zina suçu işlemiş olacak. Toplu seks yaparken yakalanan kadına ilişkide bulunduğu erkek sayısı kadar ayrı ayrı ceza verilecek. Yargıtay 5. Ceza Dairesi tetkik hakimlerinden Sedat Bakırcı'nın çeşitli Yargıtay kararlarına dayanarak Ankara Barosu Dergisi'nde yaptığı değerlendirmeye göre, kadınlarda zina suçu evli bir kadının kendi rızası ile karşı cinsten birisi ile cinsi münasebette bulunması sonucu ortaya çıkıyor. Sevicilik olarak tanımlanan ve evli bir kadının başka bir kadınla ilişki kurması, zina olarak kabul edilmiyor."

Görüldüğü gibi, bu açıklamaya göre evli ya da dul bir kadının kendi rızasıyla bir kadınla cinsel ilişkide bulunması, hukuksal açıdan zina sayılmıyordu. Yani bu ilişki suç değildi. Ancak Yargıtay kararı karşısında beyazperdedeki bu tür ilişkiler eyleme dönüştüğü takdirde, sansür heyetinin tutumu ne olacaktı? Olay hoşgörüyle mi karşılanacak, yoksa filmdeki bu kareler kesilip yasaklanacak mıydı? Elbette ki Türk sinemasında sansür ve cinsellik, diğer bir bölümü oluşturması nedeniyle bağımsız ve ayrı bir konuydu. Biz, konumuzla ilgili genel bir girişten sonra lezbiyen ilişkilerin Türk sinemasında nasıl başladığı ve tarihsel serüveni içinde nasıl bir yol izlediğini örneklerle görelim.

KADIN EŞCİNSELLİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Türk sinemasında kadın eşcinselliğine platonik yaklaşımlar, ya da eyleme dönüşen lezbiyen ilişkiler, hangi filmle ve nasıl ilk kez ortaya çıktı? Elde böyle bir belge olmadığı için, bu sorulara kesin yanıtlar getirmek şimdilik mümkün değil. Ancak elimizdeki belgeler, bu tür cinsel sapmaların dolaylı da olsa, belirgin biçimiyle 1963'te sergilendiğini doğruluyor. Türk sinemasındaki erotik durum ve davranışların 1960'lı yıllardan sonra Atıf Yılmaz, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi ustaların cinselliği, kadını aşırı biçimde sömürmeden gündeme getirdikleri bir gerçektir. Cinsellik konusunda aşırı tutucu, yani kapalı bir toplum olmamız nedeniyle, dolaylı da olsa bu tür davranışların 1960 yılları öncesi sinemamıza yansımaması çok doğaldır.

1962'de senaryosunu Ali Kaptanoğlu takma adıyla Attilâ İlhan'ın yazdığı, Aydın Arakon'un *Ver Elini İstanbul* adlı filminde iki kadın oyuncunun öpüşme sahnesi yer alır. Mualla Kavur'la Leyla Sayar'dır dudak dudağa gelen. Bu bilinçdışı masum bir 'hasret fotoğrafı' gibi görünse de iki kadının birbirine yaklaşım biçimi içten içe cinsel bir

Leyla Sayar ve Mualla Kavur,
Ver Elini İstanbul filminin bir sahnesinde, 1963

dalgalanmayı dışa vurur. Öpüşmeyi yönlendiren ve denetleyen Mualla Kavur olduğuna göre, Leyla Sayar da bu ilişkide 'teslim olan kadın' görünümündedir.

Attilâ İlhan bir söyleşide bu öpüşme sahnesiyle ilgili yıllar sonra şu açıklamayı yapar: "Mualla Kavur, Leyla Sayar'ı ikna edinceye kadar bir hayli uğraştı. Kızlar oynadı ve sahne çekildi. Sansür Kurulu'nda seyretmişler, çok da beğenmişler. Sonra da 'kesin' bunu demişler."

1963 yılında Atıf Yılmaz'ın yönettiği *İki Gemi Yanyana* adlı filmde konuyla ilgili iki aykırı kadın tipi görürüz. Filmin bir sahnesinde rol gereği dudak dudağa gelip öpüşen iki kadın Suzan Avcı ile Sevda Nur'dur. Henüz cinsel özgürlüğüne kavuşamamış bir toplumun sinemasındaki belki de bilinçli yapılan ilk nabız yoklamasıdır bu. Erotik çeşitlemelere dayalı *Şehrazat* ve *İstanbul'un Kızları*'ndan sonra bir çağ filmi olan *Haremde Dört Kadın*'da harem yaşamına ve erkeksiz kadınların dünyalarına eğilen Halit Refiğ, bu tarihsel dekorlar içinde sapık bir sevgiyi de ortaya çıkarır. Gülfem, Mihrengiz, Şevkidil ve Ruhşan, Sadık Paşa'nın haremindeki dört kadındır. Bu kadınlardan Mihrengiz ile Şevkidil arasındaki sevgi, giderek lezbiyen bir ilişkiye dönüşür. Örneğin Ayfer Feray'la Birsen Menekşeli'nin el ele tutuşup öpüşmeleri, yine Devlet Devrim'in Birsen Menekşeli'ye, bir divan üzerinde masaj yaparak bacaklarını ellemesi, harem lezbiyenliğinin gizli kalmış görüntüleridir. Ve elbette ki, eşcinselliğe varan bu tür eğilimler, Osmanlı yaşamının baskılarından kaynaklanıyordu. Bu nedenle lezbiyenlik imajı iş olsun diye ya da bir cinsel sömürü biçiminde ele alınmıyordu. Çünkü bu erotik davranışların altında yatan sinemasal bir sömürü değil, çağın gizli kalmış cinsel gerçekleridir. Kaldı ki 1870'li yılların ortalarında İstanbul'a gelen İtalyan yazar Edmondo de Amicis, özellikle de Osmanlı hamamlarından söz ederken kadınlararası bu tür 'ateşli ilişkiler'e de değiniyordu. Yine o yıllarda yabancı gezginlerden Bassano da Zara kadınların birbirlerine bu mekânlarda âşık olduklarını dile getirir ve şöyle der:

> "Kadınların bu birbirlerini yıkama ve ovma sefalarının yarattığı yakınlık sırasında birbirlerine aşk tutkusuyla bağlandıkları da hemen herkesçe biliniyor. Ve de bu nedenle bir erkeğin, bir kadına âşık olması gibi, bir kadının hemcinslerinden birine gönlünü kaptırmasına da sık sık rastlanıyor. Ve ben bir Rum kızıyla bir Türk kızının, körpecik ve güzel bir genç kızla beraber yıkanıp, onu çırılçıplak görebilmek ve ayarlamak için fırsat kolladıklarını çok iyi biliyorum."[19]

SÖMÜRÜNÜN BAŞLADIĞI YILLAR...

Türk sinemasında lezbiyen ilişkilerin sömürüsü, 1974 yılında başlar. Ve bu cinsel sömürü tırmanarak 1979'a kadar sürer. Türk sinemasındaki bu altı yıllık süreye egemen olan tür, seks filmleri, diğer adıyla seks komedileridir. Çünkü büyük bir çoğunluğun içeriği güldürü malzemesinden oluşur.

[19] Burçak Evren-Dilek Girgin Can, *Yabancı Gezginler ve Osmanlı Kadını*, Milliyet Yay., Ekim 1997, sy.168

Suzan Avcı ve Sevda Nur
İki Gemi Yanyana,
filminin bir sahnesinde,
1963

Birsen Menekşeli ve Devlet Devrim, *Haremde Dört Kadın* filminin bir sahnesinde, 1965

Cinsel öğelerle, porno çekilmiş sansürsüz parçalar, birbirine karışır bu filmlerde, açıkçası, seyirciyi tahrik etmek ve sömürmek için özellikle tezgâhlanır. İşte, kadın kadına sevişme sahneleri, bu sömürünün en kaba örnekleridir kuşkusuz. Çünkü erotizmin ve cinsel estetiğin dışında kalan bu sahneler tıpkı bir yama gibidir.

Pornografik bir eyleme dönüşen bu sahnelerin ne film öyküsüyle, ne de tiplemeleriyle yakından ve uzaktan hiçbir bağlantısı yoktur. Bu nedenle de kadınların birbirleriyle neden seviştikleri anlaşılmaz. Psikolojik ya da toplumsal bağlantıları olmadığı için bu davranışların nedenlerine de inilmez.

Şimdi, bu altı yıllık seks filmleri dönemindeki lezbiyen ilişkilerden bazı örnekler verelim. Sonunda üçlü sevişmelere dönüşen bu eylemlerden birini Taner Oğuz'un yönettiği *Parayla Değil Sırayla* adlı filmde görürüz. Örneğin filmin bir sahnesinde Elif Pektaş'la Perihan Ateş sevişirler. Dudak dudağadırlar. Elif Pektaş'ın eli Perihan Ateş'in çıplak göğüslerindedir. Günay Kosova'nın yönettiği *Çukulata Tarlası*'nda ise yine buna benzer bir sahne görülür. Bu kez mekân, bir deniz kenarıdır, İlknur Taçbaş'la Canan Candan kumlar üzerinde çırılçıplak sevişirken, iki erkeğin katılmasıyla eşcinsel davranış bir orjiye, yani toplu sekse dönüşür. Yine Yücel Uçanoğlu'nun yönettiği *Yok Devenin Başı* adlı seks komedisinde bu eylemi Alev Altın, Perihan Ateş , Alpay İzer üçlüsü gerçekleştirirler. Benzer bir sahne Ertem Göreç'in *Haşhaş* adlı filminde de vardır. Ne var ki söz konusu film, bir seks filmi değildir. Ticari bir amaçla eklenen

Ayfer Feray ve Birsen Menekşeli,
Haremde Dört Kadın
filminin bir sahnesinde, 1965

Zerrin Egeliler ve Tülin Tan

bu sahnelerde Romina Terry ile Nur Ay sevişirler bu kez. Temel Gürsu'nun yönettiği *Kokla Beni Melehat*'ta ise bu ilişki, güldürü trükleri içinde gelişir. Seks gücünü arttıran bir koku üzerine kurulan filmin bir sahnesinde Mine Mutlu ile Senar Seven yerlerde kucaklaşarak öpüşürler ve sevişirler. Bu örnekler; *Kadınlar*'da Zerrin Egeliler'le Müge Güler'in, *Son Söz*'de Figen Han'la, Harika Öncü'nün *Kâzıma Ne Lâzım*'da Özden Yüce'yle Dolgan Sezer'in, *O'nun Hikâyesi*'nde Melek Görgün ile Romina Terry'nin, *Sevişmek Bir Dakika*'da Bahar Erdeniz'in, *Anasına Bak Kızını Al*'da Dilber Ay'ın bu eylemleriyle sürüp gider.

1974'de başlayıp 1979 yılına kadar süren bu dönem içinde, cinsel estetikten uzak, yalnızca yapay davranış biçimleriyle örnekleri verdiğimiz bu ilişkiler, günümüz Türk sinemasında tekrar gündeme gelecektir. Ama bu kez, bu eğilimlerin amacı salt ticaret değil, kökeninde yıllanmış arkadaşlık, ya da kadının kadına duyduğu hayranlık duygularının ortaya çıkarılışıdır. Yani bu sevgi biçiminde yatmak ve sevişmek gibi cinsel eylemler yoktur. Yalnız duygu sınırları içinde kalan eşcinselliğin platonik yaklaşımları söz konusudur. Kaldı ki bu aşırı duygusal hayranlıklar ve beğeniler her kadın için doğal bir olgudur.

İşte bu erotik yaklaşımların en tipik örneklerini yıllar sonra, Halit Refiğ'le Atıf Yılmaz'ın son dönem filmlerinde izliyoruz. Halit Refiğ'in 1983 yılında yönettiği *İhtiras Fırtınası* bu konuda ilginç bir film olarak karşımıza çıkar. Abdülhamit Türkiye'sinde geçen olayda, gazi kızı Şeref'le (Gülşen Bubikoğlu), yeğeni Müjgan'ın (Zuhal Olcay) aynı erkeği paylaşmalarına karşılık, iki kadının birbirlerinden kopamayıp aynı evde belli bir süre yaşamaları, platonik bir lezbiyenlik değil de nedir? Atıf Yılmaz, 1985 yapımı *Dul Bir Kadın*'da bu yaklaşımları günümüz Türkiyesinde, cinsel duyguları arttıran Bodrum'da sergiler. Birbirine olan hayranlık duyguları -özellikle de Nur Sürer'in- okul sıralarında başlayan Müjde Ar'la Nur Sürer iki yalnız kadındır. Aynı erkeği paylaştıkları halde, Halit Refiğ'in *İhtiras Fırtınası*'nda olduğu gibi, iki kadını birbirine daha çok yaklaştırır. İki yalnız kadının bu aşamada daha çok birbirine sığınması, hele aynı yatakta birbirlerine sarılmış olarak çıplak uyumaları, Bodrum çarşısında el ele dolaşmaları, filmin en ilginç sahnelerîdir kuşkusuz. Çünkü cinsel eyleme dönüşmeyen iki kadın arasındaki arkadaşlık ilişkisi, göndermeler yaparak, yani erotik göz kırpmalar biçiminde verilir.

'MAÇO KADIN' TİPİNİN LEZBİYENCESİ: "DÜŞ GEZGİNLERİ"

Kasaba filmleri, kasaba gerçekleri Atıf Yılmaz sinemasının kişisel özellikler taşıyan belli başlı türlerinden biridir. İşte *Düş Gezginleri* de türün örneklerinden. Sinema yazarı Ali Hakan, filmle ilgili şu yorumu getiriyor:

> "... bu filmin senaryosu, aslında basbayağı bir 'kadın-erkek' öyküsünü işliyor. Kalıbı kalıbına bir 'yeşilçam melodramı', yani 'düşmüş kadın ile onu bataklıktan kurtaran erkeğin aşkı'. Bu senaryonun ilk önce böyle yazılıp, sonra 'kurnazlıkla değiştirildiğine' dair ciddi şüphelerim var:

Meral Oğuz ve Lale Mansur, *Düş Gezginleri* filminin bir sahnesinde, 1992

Hülya Avşar ve Aynur Akarsu, *Sekreter* filminin bir sahnesinde

> Meral Oğuz'un canlandırdığı kadın doktorun, erkek olduğunu tasavvur edin, neredeyse hiçbir şeyin değişmediğini göreceksiniz."[20]

Her dönemde seyircinin nabzına göre 'çok iyi göz kırpmasını' bilen, 'her devrin adamı' olmasını başaran Atıf Yılmaz'ın *Düş Gezginleri*'ne bu açıdan baktığımızda Ali Hakan'ın yorumuna katılmamak mümkün değil. Atıf Yılmaz, lezbiyen ilişkilerin ilk provasını 1963'de *İki Gemi Yanyana*'yla yapmış, 1985'de ise *Dul Bir Kadın*'la fazla ileri gitmeden romantik yaklaşımlar içinde şöyle bir nabız yoklamıştı. *Düş Gezginleri* ise üçüncüsü ve de pornografinin sınırlarına kadar gelip dayanan en cesur denemesi.

Konu, çocukluk arkadaşı iki kadının yıllar sonra bir kasabada karşılaşmaları sonucu gelişen olaylar üzerine kurulu. Lâle Mansur kasaba genelevinde çalışan Anjelik takma adlı Havva'yı, Meral Oğuz'da o yöredeki sağlık ocağına tayin edilen doktor Nilgün'ü oynuyor, iki kadın arasındaki arkadaşlık, tutkulu bir aşka dönüşür. Filmin birçok sahnesinde iki kadının çırılçıplak soyunup, ancak benzerlerini Batı sinemasında gördüğümüz özgür biçimiyle soft ışıklar altında sevişirler.

Dudak dudağa, iki çıplak vücudun birbirlerinin üzerindeki içgüdüsel devinimleriyle...

1970'lerdeki seks filmleri ve itici, iğrenç görüntülerle dökülen kadın oyuncuların mekanik

[20] "Ne Çarpıcı Ne Nitelikli", Ali Hakan, *Sabah* gazetesi, 6 Aralık 1992

Suna Yıldızoğlu, Süheda Can ve Metin Belgin, *Sokaktaki Adam* filminin bir sahnesinde, 1995

sevişmeleri hariç, Türk sinemasında ilk kez Meral Oğuz ve Lâle Mansur ikilisi gibi oyuncu ağırlıklı kadınların lezbiyen ilişkisini izliyoruz. Bir ölçüde rollerinin dışına çıkıp kendilerini kaptırarak, ilk kez çok özel bir deneyim geçirircesine sahici, duyarlı bir sevişme biçimiyle...

Atıf Yılmaz'ın 'iki kadın kahramanı', öykünün temel örgüsü içinde ne kadar 'ters-yüz' edilse de, çok net olarak iki ayrı sınıfın prototipini temsil ediyorlar. Lâle Mansur, önceleri kaderine boyun eğen evde oturup kazak örerken, vücudunu Doktor Nilgün'e sunarken pasifize edilmiş, teslimiyetçi bir kişiliği, sonraları başkaldırmayı bir 'kurtuluş' olarak seçen kadını; Meral Oğuz ise saldırgan, kıskanç metresi Havva'ya ev tutan, onu aşağılayan, kocası gibi dayak atan tatminsiz bir 'maço erkek' dişisini... Filmin tüm özelliği, bu aykırı iki kadının çiziminden ve *Düş Gezginleri*'nin bir 'lezbiyen melodramı' oluşundan geliyor belki de. Gerçekten abartılı yanları olsa da Meral Oğuz'un azgın 'maço kadın' karakteri tipolojik açıdan ilginç bir sergileme. Atıf Yılmaz'ın finalde, çantasını iki yana sallayarak ve de süper mini eteğiyle salına salına yürüyüşünü yakın plan çekimle arkadan çevrelediği Lâle Mansur da öyle.

Düş Gezginleri'nin, cinsel sinema literatürüne 'ilkler' den biri olarak geçeceği kuşkusuzdur. Çünkü ucuz 'seks filmleri dönemi'nden sonra adı ustaya çıkmış bir yönetmen,

türün 'ilk entelektüel' örneğini(!) kazandırıyor 'erotoman'lara... Atıf Yılmaz da gizli bir 'erotoman' mı yoksa? Acaba? Türk sinemasındaki 'lezbiyen ilişkiler' kimi zaman da romantize edilerek, *Düş Gezginleri*'nin tersine örtülerek, 'sevgisizlik, yalnızlık, sığınma ve tutunma' gibi psikolojik temalarla sürüyor.

1992 yılında Mustafa Altıoklar'ın ilk filmi *Denize Hançer Düştü*'nün bir sahnesinde, yağmur altında 'iki kadın'ın, Nur Sürer'le Yasemin Alkaya'nın ıslak ıslak öpüşmeleri 'lezbiyen romantizmi'nin pembe rengi mi?

ERHAN BENER'DEN, ATTİLÂ İLHAN'A...

Ümit Elçi'nin Erhan Bener'in romanı üzerine kurduğu *Böcek*, ilginç bir edebiyat uyarlaması. Komiser emeklisi Recai Bey'in (Halil Ergün) son günleri üzerine kurulu psikolojik öyküyü geriye dönüşlerle anlatır yönetmen Ümit Elçi. Komiser Recai Bey, görev dönüşü bir gece yatak odasından 'ah'lı 'oh'lu birtakım iniltiler duyar. Astım hastası genç karısının (Nurseli İdiz) sesidir bu. Karşısına suçlu olarak getirilen sonra da nikâh masasına oturduğu genç karısıyla, kapı komşusuyla (Elif Kramer) lezbiyen ilişkiye girmiştir. Komşu kız, yatağa yüzükoyun uzanan karısının çıplak sırtını okşar, öper...

Karısı tatlı bir teslimiyet içinde kendini komşu kızın kollarına bıraktığı sırada Recai Bey içeri girer. Karısı yatakta doğrulduğunda göğsünün biri dışarıdadır. Sevici komşu kız, toparlanıp odayı terk ederken kızgın kocaya: "Önce sen karına sahip ol..." der.

Geçmişin kompleksleri ve acılarıyla yaşayan Recai Bey'in kendisi gibi psikolojik sorunları olan karısı arasında da iletişimsizlik ağırlıktadır. İşte yorgun polisin psiko-cinsel rahatsızlıklarından biri de bu iletişimsizlikte yatmaktadır. Kaldı ki Recai Bey, daha önce de bir başka kadınla (Füsun Demirel) yatağa girdikten sonra geçirdiği bir kriz sonucu penisini kesmiştir.

Aynı yıl (1994) Cemal Gözütok'un yönettiği *Sekizinci Saat*'te de benzer bir sahne görürüz. Bir ruh hastası olan Elif (Zuhal Gencer), tedavi olduğu klinikten çıktıktan sonra, kendisini terk eden sevgilisi Sinan'dan (Osman Wöber) geçmişin intikamını alır. Genç kadın sevişme anında sevgilisinin penisini keser. Bu bölümdeki konumuzla ilgili asıl sahne lezbiyen bir ilişkiyle sınırlıdır.

Örneğin, iki arkadaş rolündeki Özlem Savaş'la Nuray Demiröz, genel mekânlarda dudak dudağa öpüşürlerken, birlikte kaldıkları evin kapalı kapıları ardında bu ilişkilerini daha özgür bir biçimde sürdürürler.

Ancak bu ilişki bir tutku biçiminde verilmez. Ya da verilemez. Filmin bütünü içinde bu tür birliktelik yapay bir geçiştirmeden öteye geçemez.

Lezbiyen feminist Janice Raymond'a göre; "Aşk, cinsellik ve arkadaşlık birbiriyle ilişkilidir. Cinsel ilişki olmadan da tutkulu bir arkadaşlık kurulabilir ama tutkulu bir arkadaşlık olmadan cinsellik yaşanamaz."[21]

[21] Carol-Anne Douglas, *Sevgi ve Politika- Radikal Feminist ve Lezbiyen Teoriler*, Kavram Yay., s.196

Nilüfer Açıkalın ve Şıvga, *Dansöz* filminin bir sahnesinde, 2000

Cinsellik ve politika... İnsan yaşamının çok önemli bu iki olgusu, özellikle de Attilâ İlhan'ın romanlarında altları çizilerek öne çıkar. Öyküsü 1950'li yılların İstanbul'unda geçen *Sokaktaki Adam*'ı *Fena Halde Leman* ve *Hoca Hanım Vay* gibi cinsel ağırlıklı 'derin bir erotizm'e sahip değilse de bu tür ilişkilerden biri yer alır. İki kadın arasındaki lezbiyen ilişkidir bu. Tarlabaşı'nda iki genelev çalıştıran sahte benli Meryem'le (Suna Yıldızoğlu), esmer ve kısa saçlı hizmetçisi Tresula (Süeda Can), ateşli bir biçimde öpüşürler. Sevişirler... Senaryosunu da Attilâ İlhan'la Ülkü Karaosmanoğlu'nun yazdığı ve Biket İlhan'ın yönettiği edebiyat uyarlaması *Sokaktaki Adam*'ın bir sahnesinde pipolu, sürekli ceketi elinde bıçkın gemici Kamarot Hasan'ı (Metin Belgin) aralarına almak isterler. Meryem, Hasan'la sevişirken Tresula odaya girer. Bu kez birbirinin kollarına atılıp dudak dudağa gelen iki kadındır. Hasan, tiksinerek izlediği bu erotik oyun üç kişilik bir orjiye dönüşmeden aralarından sıyrılır. Gerçek yaşamın içinde çeşitli örneklerini gördüğümüz bu tür ilişkilerin günümüzdeki son filmlerinden ikisi; *Sokaktaki Adam* ve Savaş Ay'ın yönettiği *Dansöz* şimdilik... Bu tür ilişkilerin sinemasal yansımaları, genelde psikolojik ayrıntılardan kopuk ve yüzeysel bakış açısıyla sürüp giderken şaşırtıcı bir iddiayla karşılaşıyoruz. Lezbiyen Feminizm yazarlarından Jill Johnston, bakın ne diyor:

"Bütün kadınlar doğuştan lezbiyendir..."[22]

Elbette Johnston'un bu kişisel yorumu tartışmaya açıktır.

[22] a.g.e

TÜRK SİNEMASINDA PORNOGRAFİ

"...Yirmi yaşındayken, modellik yapmaya başladım. Otostop yaparken erkeklere rastlar, çıplak resmimi çekmek isteyip istemediklerini sorardım. Sonra pornografiye, kamera önünde düzüşmeye geçtim. Filmi altı saatte çektik. Birkaç erkekle, kameraman da dahil, düzüştüm. İki saat kadar erkekleri ağzımla getirdim. Ertesi gün bütün kaslarım tutulmuştu. Çenelerim de ağrıyordu. Vajinam bu kadar erkekle ve şarap şişeleriyle düzüşmekten tahrip olmuş, yanmıştı. İki hafta süreyle, seks düşüncesi bile beni yordu."

Sosyal bilimci Shere Hite'in *Hite Raporu* adlı kadın cinselliği konusundaki büyük araştırmasına, bir porno filmleri oyuncusu bu ilginç yanıtı veriyordu. Yıllar önce videonun yaygınlaşıp, porno filmlerinin de giderek tüm dünyada artması ortaya yeni yeni porno yıldızları çıkardı. Özellikle de Amerika'da, Almanya'da, Fransa'da milyonlarca porno filminin üretilip dağıtılması üzerine, Hamburg Seksüel Araştırmalar Enstitüsü, konuyla ilgili bir araştırma yapmış ve ortaya ilginç sonuçlar çıkmıştır.

Bu rapora göre kadın izleyicinin üçte ikisi, bu tür filmleri itici ve tiksindirici bulurken, üçte birinin 'hoşlandıkları' belirleniyordu. Erkek izleyicinin durumuysa haliyle değişikti. Çünkü erkeklerin % 82'sinin bu tür filmlerden büyük ölçüde zevk aldıkları ortaya çıkmıştı.

Yunanca 'pornographos' sözcüğünden üretilen 'pornografi' nedir? Cinsel bilimci Lynn Barber'e göre, fahişe anlamına gelen 'porno' sözcüğüyle, 'yazı' anlamına gelen 'grafi' sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır. Yani iki sözcüğün bütünleşmesi sonucu ortaya çıkan 'pornografi', genel tanımıyla fahişeler konusunda yazılan, bir tür 'fahişelik edebiyatı' anlamına gelmektedir. Elbette pornoyu seks filmlerinden, özellikle de erotizmden keskin bir çizgiyle ayırmak gerekli. Gerçek anlamdaki erotik filmlerde kadın bedeni, müstehcenliğe

sapmadan estetize edilerek görüntülenir. Yani erotik bir duygusallıkla kadın bedeni, bir anlamda şiirselleşir. Kadın yazar Beatrice Faust, *Kadınlar, Seks ve Pornografi* adlı kitabında, bu tür erotik filmlerle ilgili olarak şöyle söyler:

> "Kadınlar, cinsel karşılaşmaların duygusal bir öykü içinde sunulduğu *Paris'te Son Tango* ya da *O'nun Hikâyesi* gibi filmlerden hoşlanmaya eğilimlidirler."

Öte yandan porno filmlerinin konusu da, tümüyle kadın bedenleridir. Ama pornografinin işlevi, yalnızca tahrik ticaretidir. Amerikan sinemasına özgü bir deyimle, 'Soft-core' filmlerde gerçek cinsel eylem yoktur, numaradan sevişilir. 'Hard-core' filmlerdeyse cinsel eylem olduğu gibi görüntülenir. İşte genel tanımıyla porno dediğimiz bu tür filmlerde kamera, vajina içlerini en küçük detayına kadar yakın planlardan verirken, bir türlü inmeyen penislerden fışkıran spermleri de görebilirsiniz. Tüm bu görüntüler cinselliğin çirkin yüzüdür.

Erica Jong'a göre penisin şiirselliği, bu filmlerde iğrenç bir hale getirilmiştir. Fransız porno yıldızı Sylvia Bourdon; "Porno filmlerde bütün oyuncular, karikatür ölçüsünde abartılıdır" der. Anal seks, lezbiyenlik, mastürbasyon gibi tüm cinsel çeşitlemeleri en iğrenç biçimde sunan bu filmlerde kadın ve kadın bedeni sürekli aşağılanır. Erkekler azgın ve saldırgan, kadınlarsa birer cinsel köledirler. Kadın onurunu zedeleyen, onları, karşılarına çıkan her erkekle yatan varlıklar biçiminde sunan bu filmlere, muhafazakâr kadın gruplarıyla, bazı feminist gruplar şiddetle tepki göstermekte haklıdırlar. "Kadınlar pornografiyi boykot ediyorlar" başlıklı bir gazete haberinden öğreniyoruz:

> "Stockholm-İsveç'in en köklü kadın örgütleri, 25 Ekim'den (1993) itibaren pornografik dergi, kitap ve film bulunan satış yerlerini boykot etme kararı aldı. Fredrika-Bremer Derneği, Kadınevleri Federasyonu ve Pornografiye Karşı Halk Hareketi örgütü, porno dergileri, içinde pornografik bölümler bulunan 'erkek dergileri' satan, porno filmlerini kiraya veren yiyecek dükkânlarını, benzin istasyonlarını ve videocuları kara listeye aldılar."[23]

Porno ticaretinin en bayağı filmleri de genelde Almanlar tarafından üretilir. Sürekli, sperm fışkırmalarını vajina dışında altını çizerek görüntülemelerinin amacıysa, cinsel ilişkinin numaradan değil de gerçekten yapıldığını gösterip, izleyiciyi inandırmaktır. Kadınları tutsak bir meta, erkekleriyse penisleri inmeyen birer seks makinesi biçiminde gösteren bu tür filmlerde her davranış abartılı ve yapay olarak gelişir. Porno filmleri arasında Andrew Blake imzalı *Girl Friends* gibi, gerek kadın kalitesi, gerek çekim açısından

[23] Gürhan Uçkan, *Cumhuriyet* gazetesi, 23 Ekim 1993

sinemasal düzeye ulaşanlara rastlanırsa da sonuç değişmez. Çünkü, yine, porno yıldızı Sylvia Bourdon'un deyimiyle; "Porno sineması yedinci sanat döküntülerinin sığındığı bir alandır."

AJDA PEKKAN MI? TERESA ORLOVSKİ Mİ?

Porno filmlerinin Türk sinemasındaki durumuna geçmeden önce yıllardan beri bir türlü kimsenin kanıtlayamadığı bir iddiadan söz edelim. İddiaya göre Ajda Pekkan, Fransa'da bir porno film çevirmiştir. Yıllardan beri sürüp gelen bu söylentilerin yanı sıra Ajda Pekkan'ın pornosunu gördüm diyenler de oldukça fazladır. Madem ki Pekkan böyle bir film çevirdi, herkesin dilinde dolaşan bu porno film neden bugüne dek bir türlü ortaya çıkmıyor? Gerçekten, kim bu filmi gördüğünü iddia ediyorsa, getirip işte Ajda Pekkan'ın pornosu diyemiyor. Bu nedenle tüm söylentiler havanda dövülen su olarak kalıyor.

Son dönemde cool kadın olarak adlandırılan Türk pop müziğinin süperstarı başka bir deyişle divası Ajda Pekkan, böyle bir film çevirmemiş ki, film ortaya çıksın. Ya bu kişiler hayal görüyorlar, ya da izledikleri porno filmlerdeki kadını Pekkan sanıp kendi kendilerine

Teresa Orlovski

Terasa Orlovski'nin oynadığı porno filmden bir sahne

Ajda Pekkan

gelin güvey oluyorlar. Elbette ki Ajda Pekkan'ın bu tür filmlerdeki benzerleri çok. Örnek vermek gerekirse Alman Terasa Orlovski, bunlardan biri. Bir porno yıldızı olan Orlovski, yüz yapısıyla gerçekten Pekkan'a benziyor. Yalnızca bu porno yıldızının göğüsleri çok iri. Saçıyla, gözüyle, burnuyla bir Pekkan benzeri olan Terasa Orlovski, Almanya'da oyunculuğunun yanı sıra porno filmlerinin prodüktörlüğünü de yapıyor.

PORNO SAHNELERİNİN İLKLERİ

Porno sinemasının tarihi çok eskilere dayanır. Bizim sinemamızda ise yenidir. Fransa'da 1973'de 200, 1974'te 223 uzun metrajlı porno filmi üretilirken, aynı yıllarda bu salgından Türk sineması da ister istemez etkilenecekti.

Gerçekten 1974 yılında sinemamız, seks filmlerinin altın çağını yaşadı. Japon sinemasının Wang Yu'lu karate filmleriyle, İtalyan sinemasının Landa Buzzanca'lı seks komedileri sinema önlerinde kuyruklar oluştururken, Türk filmlerinin oynadığı sinemalarsa sinek avlıyordu.

Türk sinemasının krize girdiği bu dönemde yapımcılar, *Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak* gibi bayağı seks filmlerine kaymak zorunda kaldılar. Böylece Yeşilçam'da ilk kez 60 ya da 70 metrelik parçalar halinde porno filmleri çekilmeye başlanmıştı. Seks filmleri aralarına yerleştirilen bu porno parçalarına 'Blok-seks' adı veriliyordu. Ve bu parçaların porno oyuncuları da figüranlardı. Ayşen Selvi, Banu Meral, Funda Gürkan porno sinemasının ilkleriydiler.

Yabancı porno filmlerde olduğu gibi bizde çekilenlerde de şişe mastürbasyonlarıyla, lezbiyen ilişkilerle, takma plastik penislerle seyirci sömürülüyordu. Yabancı kaynaklı pornolardan daha iğrenç ve tiksindiriciydi bu sahneler. Üstelik kadınlar dökülüyordu. Bir pisliğin içinde debeleniyordu Yeşilçam.

Bu şehvet ticareti dur durak tanımadan sürüp giderken, yeraltı porno sinemasının yapımcıları da polis baskınlarına karşı bazı önlemler almışlardı. Bu ilginç önlemlerden birinin adı sinemacı deyimiyle 'şanzıman'dı. Şanzıman adı verilen bu önlem, yalnızca iki göstericisi, yani iki sinema makinesi olan salonlarda uygulanabiliyordu. Örneğin, göstericiden biri normal filmi oynatırken, araya girecek olan 'blok-seks' parçası diğer sinema makinesine takılıyordu.

Araya girme sırası gelince de makinist, normal filmi oynatan göstericinin çalışmasını kesiyor ve bu arada 'blok-seks' parçasının takılı olduğu yedek gösterici devreye sokuluyordu. Böylece de bir polis baskını sırasında ele geçirilen filmin kontrolünde, 'blok-seks' makarası yedek göstericide takılı olduğundan tüm sorumlu kişiler, bu gizli önlem sayesinde yakayı kurtarabiliyorlardı. Yine bu dönemde seks filmleri furyası sayesinde 'dönme film', 'döşemecilik' gibi yeni tanımlamalar ortaya çıktı. Yani çekilen 'blok-seks' ya da 8mm'lik yabancı porno film parçalarının aralarına eklenip yeni afişlerle, yeni isimlerle piyasaya sürülen filmler, bu tanımlamaya göre dönme filmdi.

Türk sinemasında en çok 'dönme filmi' piyasaya sürülen seks yıldızı da Zerrin Egeliler'di. Egeliler bile, böyle yoz bir üretim karşısında kaç film yaptığının hesabını şaşırmıştır. Döşemecilik ise bazı ünlü yıldızların altlarına, kendilerine ait olmayan başka sevişen vücutların eklenmesiydi. Bu uygulamaya göre seyirci, çırılçıplak sevişen figüran vücutlarını, yakın planda öpüşürken gördüğü yıldızlar sanıp yutuyordu. İğrenç bir aldatmacılıktı bu.

İLK PORNO YILDIZLARI, "ZERRİN DOĞAN VE DİLBER AY"

Seks filmlerinin sayı olarak büyük tırmanışa geçtiği yıl 1979'du. Dört tanesi porno filmi olmak üzere, tam 131 adet seks filmi çekilmişti. Dönemin tiyatro çıkışlı seks filmi yıldızlarından Ali Poyrazoğlu, Hadi Çaman, Aydemir Akbaş kamera karşısına bir çok kez külotsuz çıkmalarına karşılık, porno filmi çevirmediler. Yine dönemin en ünlü kadın yıldızları Mine Mutlu, Arzu Okay ve Zerrin Egeliler de çırılçıplak yatağa girip seviştiler ama porno filmlerde oynamadılar.

1974'de başlayıp 1980 yılı başlarına kadar süren bu seks filmleri döneminde, başrol oyuncusu olarak ilk porno filmi çeken yıldız Zerrin Doğan'dı. Naki Yurter'in 1979 yılında yönetmenliğini yaptığı *Öyle Bir Kadın Ki* adını taşıyan filmde Zerrin Doğan, A'dan Z'ye kadar, cinsel eylemin tüm ayrıntılarını sergileyerek Türk sinemasının ilk porno yıldızı oldu.

Zerrin Doğan

Dilber Ay

Filmin erkek oyuncusu Levent Günsel'di. Bu sahnelerde Zerrin Doğan, birbiri ardına dizilmiş yanan mumların ortasında önce kendini seviyor, yani mastürbasyon yapıyor, sonra da Levent Günsel ile benzeri ancak yabancı porno filmlerinde gördüğümüz biçimde yatıyordu.

Bu cinsel eylem sırasındaki bütün ilişkiler yakın planda çekilmişti. Yönetmen Naki Yurter'in aynı oyuncularla gerçekleştirdiği ikinci porno da *İyi Gün Dostu*'dur. Ve bu kez Zerrin Doğan ve Levent Günsel havuzda seks yaparlar.

Türk sinemasındaki bu ilk porno patlamasından sonra, seks filmlerinin bir başka yıldızı Dilber Ay devreye girdi:

Yavuz Figenli'nin yönettiği *Gece Yaşayan Kadın*'da Dilber Ay'ın, başrolünü paylaştığı Hakan Özer'i ağzıyla getirdiği (fellatio) görülür.

Takma Kafanı, Dilber Ay'ın ikinci porno filmidir. Sevgilisinin gözleri önünde grup-seks sahnesinde iki erkekle sevişir. *Cemile'nin Kaderi*'nde banyo musluğu üzerine oturarak mastürbasyon yapar. Yetenekli uzun diliyle kadınlarla da sevişmesini iyi beceren Dilber Ay, birçok filmin porno sahnesinde oynadı.

Türk sinemasındaki lezbiyen ilişkiler Figen Han'la, Müge Güler'le, Harika Öncü'yle Melek Görgün'le, Derya Sonay'la sürüp giderken, porno sömürüsü de giderek büyük bir tırmanışa geçti.

Seks filmi oynatan sinema sahipleri ve makinistler film ve afişlerle birlikte Emniyet Müdürlüğüne getirilmişlerdir. [İLHAN BAŞTAN]

Polis, seks filmi oynatan sinema sorumlularını ve filmcileri gözaltına aldı

İstanbul Emniyet Müdürü, düzenlediği basın toplantısında, filmlerde oynayan artistlerin de haklarında kanunî işlem yapılması için çalışmalara başlandığını söyledi

GÜVENLİK kuvvetleri "Kadir Gecesi" seks filmi oynatan sinemalarla, Yeşilçam'daki film yazıhanelerine düzenledikleri baskınlar sonunda sinema sorumluları ile bazı film şirketi sahiplerini gözaltına almış, oynatılan filmlere ise incelemek üzere el koymuşlardır.

1. ve 2. Şubeye bağlı ekiplerin düzen-

Devamı S. 10. S. 9'da

Taşrada seks filmleri gösteren bir sinema

POLİS BASKINLARI VE BİR DÖNEMİN SONU

Pornografinin önlenemez bir tırmanışa geçtiği bu dönemde, bu tür filmleri oynatanlar Beyoğlu'nda Alkazar, Rüya ve Lüks; Aksaray'da ise Güneş sinemalarıydı. Ve bu arada ihbarlar da giderek yoğunlaşmaya başlamıştı. Çünkü Türk sineması bir porno batağına düşmüştü. 1980 yılının başlarında birbiri ardına bu filmleri oynatan sinemalara baskınlar düzenlendi. Bir yandan 1. ve 2. şubeye bağlı ekipler, diğer yandan Ahlak Zabıtası Ekipleri yıldırım operasyonlar sonucunda sinemalardan ve depolardan topladıkları 40 kadar filme el koydular. Sinemalar kapatıldı. Sorumlular gözaltına alındı. Aksaray Güneş Sineması'na yapılan baskınlardan birine dönemin Emniyet Müdürü Şükrü Balcı ile İstanbul Valisi Nevzat Ayaz da katıldı. Sinema salonunda yüzlerce izleyiciyle birlikte normal bir müşteri gibi porno filmleri izledikten sonra makine dairesine giderek, suç unsuru bulunan filmlere de el koydular. Baskınlardan sonra hakkında soruşturma açılan seks yıldızları arasında Zerrin Egeliler de vardı.

İşte polis baskınları, çuvallarla toplanan yasak filmler, kapatılan sinemalar, soruşturmalar, porno ticaretinden milyonlar kazanan gizli patronlar derken, bir dönemin sonu da böylece gelmiş oldu.

SOSYAL İÇERİKLİ EROTİK FİLMLER

Bir gün Beyoğlu Erman Han'da Atıf Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi* adlı filminin özel gösterisi vardı. Film bitti ve büyük bir alkış koptu. Filmi birlikte izlediğimiz prodüktör Hürrem Erman'a sordum:

"Nasıl buldunuz?"

Cevap veremedi veya vermek istemedi. Sadece gülümsedi. Belki de az önce izlediğimiz filmin hayli uzatılmış erotik sahnelerini düşünüyordu. Sorduğum gibi yanıtı da ben verdim. "Sosyal içerikli seks filmi... Pardon düzelteyim, sosyal içerikli erotik film..."

Hürrem Erman yine cevapsız ve yorumsuz gülmekle yetindi.

İşte bu deyim, o günden kalmadır. Son on yıldır Türk sineması, yeni bir cinsel devrim geçiriyor. 1983 sonlarından bu yana, yani 1986 yılına kadar olan süreç içinde, Türk sineması cinselliği, erotizmi ve kadını hangi ölçüler içinde gündeme getirdi? Gerçekten bu üç yıllık süreç içinde aileye dönük tipik kadın filmleri ortaya çıktı. Erotizm Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Zeki Ökten gibi yetenekli yönetmenlerin elinde olgunluk çağına girdi. İnsanın doğal işlevlerinden birisi olan cinsellik, cinsel sorunlar daha cesur, daha gerçekçi bir yaklaşımla beyazperdeye aktarıldı. Oyuncu olarak cinselliğin bu döneminde değişen kadın imajının yıldızı Müjde Ar'dı.

Kadın ve cinselliği öne çıkaran bu tür filmler, belli bir yerden sonra tecimsel amaç taşısalar da farklı yaklaşımlarla günümüz Türk sinemasındaki yerlerini alacaklardı. Örneğin "saygın kadınların eteğini kaldırmak elbette bir kadının eteğini kaldırmaktan daha heyecan verici" olacaktı. İşte sosyal içerikli erotik filmlerde etekleri kaldırılan bu saygın kadınlar Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray ve Müjde Ar gibi yıldızlardı.

Ve "eli cebinde Galata Köprüsü'nde dolaşan erkekler"[24] (bu deyim benim değil, Zeynep Avcı'nın) bu tür sosyal içerikli filmlerden bir şey anlamasalar da "Anam baldırlara bak" diyemeyeceklerdi. Çünkü bu aşamada çıplaklık, el değiştirip oyunculuklarına yıllardır saygı

[24] "Türk Sineması Kadına Bakıyor mu?", Zeynep Avcı, *Video Sinema* dergisi, Sayı 5, Kasım 1974

duyulan yıldızların egemenliğine geçmişti. Ve artık soyunmak, cinselliklerini aptalca ve amaçsızca sergileyenlerin değil, bu işlevi aklı başında toplumsal sorunlarla iç içe götürmesini bilenlerin işiydi.

MÜJDE AR, ENTELEKTÜEL BİR CİNSELLİĞİN KADINI MI?

Son dönem Türk sinemasına şöyle bir baktığımızda soyunan kadın oyuncular içinde son yılların erotik simgesi olarak, özellikle de Müjde Ar adının öne çıktığını görürüz. Müjde Ar'dan önce, bir yıldız olarak cinselliğin uç noktasına vardığı bu dönemde başka soyunan kadınlar yok muydu? Elbette vardı. Örneğin bir Mine Mutlu, bir Arzu Okay, bir Zerrin Doğan ve bir Dilbey Ay. Bunlar Müjde Ar öncesinin soyunan kadınlarıydı. Ama onlarınki lümpenleşen bir çıplaklıktı. Yani magazin basınının deyimiyle seks yıldızları olmaktan öteye geçememişlerdi. Salt bir sömürü aracı olarak kullanılan, yalnızca sokakta 'eli cebinde gezen seyirciye' dönük filmlerin oyuncularından Zerrin Doğan, bir söyleşide şunları söylüyordu: "Biz yapınca ucuz oluyor, Müjde Hanım yapınca pahalı oluyor..." Yeri gelmişken konuyla ilgili olarak bir örnek de dışarıdan verelim: Zerrin Doğan gibi bir seks yıldızı olan Fransız Sylvia Bourdon, ikinci sınıf seks sinemasından söz ederken şöyle diyordu:

> "... her biri kendini seksin Elizabeth Taylor'ı sanır. Bir kere kafaları boştur, ikincisi oyuncu filan değillerdir bunlar. Yönetmen, kolunu sola çek, kalçanı söyle tut, dedi mi, onu yapar ötesinden anlamazlar. Kimi sekreterden bozma, kimisi kıçını başını açma meraklısı."

İşte Sylvia Bourdon'un Fransız seks sinemasından verdiği örnek gibi, Müjde Ar öncesi, Türk sinemasında yatağa giren, sevişen, soyunan kadınlar birinci sınıf starlar değil, genelde figüranlar, yardımcı kızlar, vamp kadınlar ya da ikinci sınıf seks yıldızlarıydı.

Müjde Ar, bu aşamada soyunan bir kadın olmanın dışında cinselliğe getirdiği akılcı tutumu ve farklı yorumlarıyla bu süreç içinde değerlendirilen (Zerrin Doğan gibi oyunculardan) ister istemez ayrılacak, bu nedenle de farklı bir yeri olacaktı. Görüldüğü gibi Müjde Ar, Türk sinemasındaki çağdaş kadının giderek bir prototipi, bir başka deyimle de entelektüel cinselliğin kadını oldu bu aşamada. Son filmlerinde çarpık kentleşmenin yalnız kadınlarını sergilerken de Müjde Ar'da cinsellik oyunlaştı. İşte ünlü şairimiz Cemal Süreya bu gerçeği, "Müjde Ar harika. Büyük oyun gücü var bu sanatçıda," derken doğrulamış olmuyor mu?

BİR DİZİ MÜJDE AR EROTİZMİ

1983 yılının son aylarında çekilip 1984'ün Mart ayında gösterime giren *Güneşin Tutulduğu Gün* bu dönemin ve türün ilk filmlerinden biri sayılır. Şerif Gören'in yönettiği filmde Sevgi (Müjde Ar), aşırı tutucu ve otoriter bir babanın kızıdır. Köşeyi dönmek için umudunu şans ve

talih oyunlarına bağlayan Muammer Efendi'nin güzel kızı, bir butikte çalışır. Manav babasının çürük meyvelerini yemekten imanı gevreyen Sevgi, köşeyi dönme düşleri içinde yaşar. Ama köşeyi nasıl dönecektir? Bu yoksul çevrede sınıf atlamasının tek çaresi olarak kolay yolu tercih eder: fahişelik yapmak. Sevgi, artık bir fahişedir. Ve sürekli otel odalarında, garsoniyerlerde erkeklere vücudunu kiralar. Ne var ki, çok kısa bir süre içinde pahalı ve zengin bir çevre edinmesine karşılık köşeyi dönemez. Fahişeliği ağzına yüzüne bulaştırır ve baba dayağından kaçarken bir çöplükte batağa iyice gömülür.

Şerif Gören, fahişeliğin çirkin ve acı yüzünü ilginç bir sahneyle vurgularken, abartılmış melodram kalıplarını da birlikte uygular. Gören'in gerçekçi insan portresiyle, Müjde Ar'ın kenar mahalle kızı tipine getirdiği yorumla, film dikkati çeker. Ama filmin ve fahişeliğin finali her zaman tartışılır. Çünkü böyle bir son, gerçeğin dışındadır. Abartılmıştır... Günümüzde gizli fahişelik yapan her kadın köşeyi kolay yoldan dönüyor. Çoğunun altında son model arabaları, katları, paraları var... Kaldı ki Sevgi gibi feleğin çemberinden geçmiş bir kadının bu yaşamda tanıdığı zengin işadamları peşindeyken, onlara sığınmayıp bir çöplükte çırpınması tutarsız kalıyor.

Filmin cinsellikle ilgili bazı sahnelerinde gündelik yaşamdan gerçekçi manzaralar izleriz. Örneğin gençlik günlerimizde aşk yapacak yerimiz olmadığı için ne zor şartlar altında, korkuyla nerelerde sevişmedik ki? Yıllar önce Beyoğlu'nda Şan, Saray, Şehzadebaşı'nda Turan gibi sinemaların localarında kaçak sevişeniniz olmadı mı? Sözgelimi Adalar'ın en kuytu köşelerinde, Çamlıca tepelerinde... İşte Şerif Gören, manav kızı Sevgi'yi garsoniyeri

olmayan üniversite mezunu Ali'yle (Bülent Bilgiç), sinema locasında seviştirerek gençlik günlerimize göndermeler yapıyordu. Bu arada da yersizlik sorununun insanın başına ne işler açabileceğini de hicvetmiş oluyor...

Şimdi var mı bilmiyorum... Eskiden; tıkış tıkış ağzına kadar dolu olan otobüs ve tramvaylarda birtakım kendini bilmez kişiler, aşırı kalabalıktan yararlanarak hanımların arkalarına geçerlerdi. Bu edepsiz tiplere 'dayamacı' adı verilirdi o günlerde. İşte filmde böyle bir sahneye tanık oluyoruz. Sevgi kaçtıkça, adam üzerine abanır. Tutucu bir ailenin baskısı yüzünden evdeki yaşamı bir cehenneme çevrilen manav kızı Sevgi, yabancı kaldığı cinselliğini eliyle uyararak keşfedecek, fahişe olduktan sonra da özgürlüğünü dilediği erkeklerin yataklarında yaşayacaktır.

EROTİK DÜŞLER

Şerif Gören'in *Güneşin Tutulduğu Gün*'den hemen sonra yaptığı *Gizli Duygular*, toplumsal içeriği açısından bir öncekinin devamı gibidir. Üstelik Müjde Ar'ın en tipik filmlerinden biridir. Kadın özgürlüğü üzerine kurulan *Gizli Duygular*'da Şerif Gören, yine cinselliğini keşfeden bir yarım bakireyi anlatır.

Bir laboratuvarda çalışan Ayşen (Müjde Ar), erkeklerden uzak yaşayan geç kalmış bir bakiredir. Üstelik frijit bir kadın da değildir ama çaresizdir. Çünkü önce aile, sonra da çevre baskısı korkak ve cinselliği olmayan bir kadın yapmıştır onu. Oysa aynı evi paylaştığı kız arkadaşı ve özellikle de perde arkasından gizlice izlediği karşı evde oturan genç kız, cinsel baskıların dışında özgürce bir yaşam sürmektedirler. Komşu kızını, merakla izlerken farkında olmadan röntgenci kişiliği de ortaya çıkmış olur. Ancak bu sahneleri izlerken masum bir suçlu gibidir. Yani içinde bastırılmış cinsel duyguların merakı içinde duyarsız ve hareketsizdir. Ayşen yatağına uzanıp Henry Sutton'un *Teşhirci* veya Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* adlı romanlarını okurken iç gıcıklayıcı sahnelerinde eyleme geçer. Mastürbasyon yapar, erotik düşler görür. Okuduğu sayfalardaki çılgın sahneleri yaşar, o kişilerle adeta özdeşleşir. Ayşen'i tüm erotik düşlemelerde bazen bir 'Emmanuel doyumsuzluğu' içinde her türlü zevke açık, bazen de bu çeşitlemelere istemeyerek katılıp erkeğine boyun eğen tutsak bir kadın olarak görürüz.

Yakın planlarda Müjde Ar'ın sürekli açılıp kapanan ağzı bir orgazm tırmanışını sergiler. Yine *Sayın Doktorun Karısı* adlı seks romanını okurken düşlediği çılgın sevişme biçimi ve özellikle de bir anal seks eylemi havası veren sahne. *Gizli Duygular*'ın erotik çeşitlemelerini oluşturur. Bu erotik düş sahnesinde sado-mazoşist duygular ön plana çıkar. Roman yaprakları arasında gördüğü düşlerle cinsellik arayışına çıkan Ayşen, sonunda kendini, aynı laboratuvarda çalışan Cem'e (Bülent Bilgiç) teslim ederken, ilk kez gerçeği yaşar. İlk kez bir erkekle sevişen Ayşen, yerde siyah çizmelerini çıkarmadan Cem'le yatar. Tüm bu sevişme eylemi süresi içinde oda, eşyalarla birlikte başının üzerinde dönerken zevk çığlıkları atar. Artık Ayşen bir kadındır... Geç kalmış bir kadın...

Hale Soygazi ve Kadir İnanır,
Bir Yudum Sevgi,
filminin bir sahnesinde, 1984

Bu arada Ayşen'in sürekli perdeleri açık bırakılan salonda sere serpe dolaşan ve kimseyi takmadan sevişen komşu kızını izlemesi, *Gizli Duygular*'ı tam bir röntgenci filmi yapar. Bu akış içinde Ayşen'in yerde Cem'le yatarken çıkarmadığı siyah çizmeler ve daha sonraki yatak sahnelerinde Cem'in parmaklarını Ayşen'in ayak tabanlarında anlamlı bir şekilde dolaştırması da birtakım fetiş tutkuları yansıtır. Az önce, yukarıda Ayşen için 'geç kalmış bir kadın' dedik. Çünkü Şerif Gören'in, Ayşen'e genelde bakışı böyledir. Eleştirmenleri ikiye ayıran filmde Ayşen sınıf atlayıp cinsel özgürlüğüne kavuşurken namussuz bir kadın mı oluyor? İşte bu soruya yanıt arayan günümüzdeki Ayşenlerin dramı da burada yatmıyor mu?

NE ŞİRİN KOMŞUMUZDUN SEN "FAHRİYE ABLA"

Orhan Barlas'ın deyimiyle, "... öyle büyük parlak bir şiir değildir *Fahriye Abla*..." Bu belki de doğrudur ama Ahmet Muhip Dranas'ın gençlik yıllarımızı etkileyen ünlü şiirindeki Fahriye Abla'yı "gözleri, dişleri ve ak gerdanıyla, rüzgârda açılan etekleriyle, söylediği açık saçık şarkılarıyla" da anımsamadan edemeyiz. Çünkü *Fahriye Abla* gençlik yıllarımızın unutulmaz bir aşk nostaljisidir...

İşte gençlik yıllarının bu ünlü şiiri, bu kez bir film olarak karşımıza çıkıyor. Yavuz Turgul'un bu ilk yönetmenlik denemesinde basma entarili bir kenar mahalle kızı olan Fahriye Abla'yı da yine Müjde Ar canlandırıyordu. Fahriye aynı mahallede sevdiği genç marangoz Mustafa'nın kendini evlilik düşleriyle oyalamasına inat, ailesinin zoruyla Erzincanlı bir kuyumcuyla evlenecek ama mutlu olamayacaktır. Yaşlı kocası Fahriye'yi "çürük malı bana yutturdunuz" deyip ailesine teslim edecektir. Çünkü zifaf gecesi Fahriye'nin bakire olmadığı ortaya çıkar. İşte Erzincanlı'nın gözünde Fahriye çürük bir maldır. Kırsal kesimlerde kızlık-kadınlık ayrımı, geleneksel bir ahlak anlayışına göre cinsel bir sorundur. Bakire olmadığı için böyle bir değer yargısı nedeniyle aile çevresinin dışladığı Fahriye ne yapacak ve seçeneği ne olacaktır? Vücudunu erkeklere kiralayıp fahişe mi olacak, yoksa bir fabrikaya girip emeğini mi satacaktır? Bir hapishane yaşamından sonra bilinçlenen Fahriye, sevdiği erkek marangoz Mustafa'nın koynunda resmini taşıdığı günleri silip kurtuluşu kimseye yük olmadan ekonomik özgürlüğünde, yani fabrika işçiliğinde bulacaktır. Gerçekte filmin finali bu seçeneği vurgulamaktadır.

Tipik bir kadın olan *Fahriye Abla*'nın erotik sahneleri de hamam ve sevişme bölümlerinden oluşur. Örneğin Müjde Ar'a hamamda yapılan masaj ve özellikle de marangoz Mustafa'yla eski bir evin boş odasında sevişmesi, gerçekten ilginç görüntülerdir.

Müjde Ar, diğer filmlerinde olduğu gibi çok sıcak ve duyarlı bir cinsellik sergiler. Akademisyen Nejat Ulusay'ın deyimiyle "bir iletişim kuramcısı" olan Ertuğrul Özkök, filmin bu sahnesi konusunda şöyle diyor:

"... sinemada ender gördüğüm sevişme sahnelerinden bir tanesi..."

Müjde Ar ve Tarık Tarcan,
Fahriye Abla
filminin bir sahnesinde, 1984

BİR OROSPUNUN YA DA BİR ÇÖKÜŞÜN EROTİZMİ: "DAĞINIK YATAK"

Dağınık saçlar, terleyen vücutlar ve sürekli inleyen bir kadın... Evli işadamı Ferruh'la (Aykut Sözeri), sosyete fahişesi Benli Meryem'in anal seks eylemine göndermeler yapan hırçın bir sevişme sahnesidir bu.

"Muhteşem bir kadınsın Meryem. Bana erkek olduğumu hatırlattın."

"Bugüne kadar senin gibi bir erkekle yatmadım Ferruh..."

Yine kadını ön plana çıkaran bir film izliyoruz Müjde Ar'dan. Çünkü Ferruh tipi, Benli Meryem'in yaşamına giren erkeklerden biridir.

Ve kaçınılmaz bir sonuca göre Ferruh, her orospuyu seven bir erkek gibi kıskançlık krizine kapılacaktır.

"Babamla da yattın öyle mi?"

"Bana geçmişin hesabını sorma Ferruh."

Ve ardından cinsel bir zorbalığa dönüşen sadist bir sevişme sahnesi. Bu kez Meryem istemeyerek halılar üzerinde doyuma ulaşırken, birkaç gün önce Tiraje'lerin (Lale Belkıs) partisinde gördüğü komi İsmail'in (Ümit Belen) saf yüzünü düşleyecektir.

İşte, çocukluğunu ve gençliğini yaşayamayan Meryem'i çok başka yerlere sürükleyen sübyan erkek, bu komi İsmail olacaktır. Ama Side (Antalya) tatiline kadar uzanan bu ilişki Meryem için bir kurtuluş değildir elbette. Bir çöküşün, içi bomboş ve yalnız bir kadının ilişkisidir bu.

Meryem'in komi İsmail'in vücudunda dolaşan dili, İsmail'in kıllı koltuk altları, ürperen burun delikleri, Müjde Ar'ın kendi sesiyle şehvet iniltileri.

Senaryosunu Murathan Mungan'ın yazdığı Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Dağınık Yatak*, olgun kadın genç erkek ilişkisi üzerine kurulan bir erotik melodramdır. Bu melodramatik kuruluşa göre top oynayan, Zagor okuyan komi İsmail; çevre baskısıyla giderek değişecek ve bu kez Meryem'in kendisine olan yaklaşımını sömürüp bir jigolo olacaktır. Sonuç yine kesin ayrılıktır Meryem için...

Filmi izledikten sonra akla şöyle bir soru takılıyor: Ülkemizde, feleğin çemberinden geçmiş, üstelik kafa yapısıyla olgunluk dönemini yaşadığı halde, içi boş bir kukla bebek erkekle uyum sağlayabilecek Meryem gibi kadınlar ya da fahişeler var mıdır? Gece yaşamı gibi yozlaşmış çevreleri ve sosyetik muhitleri iyi tanıyanlar için Meryem tiplemesi hiç yabancı gelmeyecektir.

Kaldı ki Meryem, sevgisiz büyüyen ve sürekli geçmiş günlerdeki kırık bakışlı bir çocuğu anımsayan, gençliğini özleyen bir kadındır.

Her ne kadar kafa yapısı olarak onunla ters düşüyorsa da, İsmail gibi genç bir çocuğun kollarında, harcanmış gençliğini yeniden yaşamaya çalışması doğaldır. Ancak buradaki tutarsızlık ya da inandırıcı olmayan yan, Meryem'in İsmail'e olan yaklaşımında aranmalıdır. Tıpkı Meryem'in gece işinden çıkan komiyi arabasına alıp evine bırakması ve sonra da kapının önünde sabaha dek uyuya kalması gibi...

ERKEKSİZ KADINLARIN HAPİSHANE EROTİZMİ: "FİRAR"

1963'de çevirdiği ilk filmi *Susuz Yaz*'dan bu yana Hülya Koçyiğit'in silah gibi patlayan cinselliğini, bir başka filmde göremeyiz. Ama, Osman Şahin'in hapishanede yazdığı bir öyküsünden Şerif Gören'in sinemaya uyarladığı *Firar*'da Hülya Koçyiğit'in bu kez üstlendiği ayağı yere basan kadın tipiyle cinselliğe cesur yaklaşımlar getirdiği inkâr edilemez.

Koçyiğit, tüm filmlerinde görüldüğü gibi, cinselliği olmayan bir kadın tipidir. Gerçekte, sanatçının genel havasıyla da bu olgu geçerlidir. Hele, cinsel duygularından yapay bir biçimde arındırılmış kadın tiplerini üstlendiğinde bu eksiklik iyice belirginleşir. Kaldı ki Hülya Koçyiğit, yüzünü en iyi kullanan oyunculardan biridir. Ama o seksüel havası, yani cinsel çekiciliğinin içe dönük olması nedeniyle erotik bir kadın tipi değildir. Gerçekte *Firar*'daki iki çocuklu Ayşe tipi de dış görünüşüyle düşünüldüğünde cinsel çekiciliği yoktur. Çünkü Ayşe hem problemli bir kadındır, hem de bu taraklarda bezi olmayan biri gibi görünür ilk başlarda. Ayşe'nin, cinsel arzuları kendi isteğinin, yani kişisel seçiminin dışında, yaşadığı olayların akışı içinde ani patlamalarla yönlenir.

Örneğin hapishaneden kaçtıktan sonra aşçılığa başladığı şantiyede, üstleri çıplak iki erkeği güreşirken izlediği sırada Ayşe'nin cinsel bir coşkuya kapılıp duvara sürünerek mastürbasyon yapması, ani patlamayı oluşturur. Bu erotik sahnenin devamında, güreşen erkeklerden şantiye şefinin ayağı burkulduğu için Ayşe'nin leğen içinde sabunlu suyla bileğini avuçlarının içine alıp ileri geri ovması da penis mastürbasyonunu simgeler.

Hülya Koçyiğit, *Firar* filminin bir sahnesinde, 1984

Bu erotik vurgulamaların sonunda şantiye şefi de (Metin Çekmez) bu kez Ayşe'yi yüzükoyun yere yatırarak masaj yapar. Ayşe beli ve kalçaları ovulurken, bir anda kendini cinsel bir gevşemenin içinde bulur ve final yatakta noktalanır. Cinsellik açısından filmin diğer çarpıcı sahneleri de tutukevi bölümlerinden oluşur. Bir başka kadınla nikâhlı olması nedeniyle evlenmeye yanaşmadığı için gayrimeşru iki çocuğunun babasını öldürüp hapishaneye düşen Ayşe, kendini alışmadığı yabancı bir ortamda bulur. Birbirlerine çimdik atıp "Her şeye alışırsın, ama erkeksizliğe asla" diye takılan 'erkeksiz kadınlar' arasında kalan Ayşe, şaşkın ve tedirgindir. Hapishane iğnecisi Osman'la yatan tutuklu bir genç kadının, nasıl seviştiğini ballandıra ballandıra ulu orta anlatması ve bu arada onu dinleyen kadınların hep birlikte mastürbasyon yapmaları, filmin en erotik sahneleridir kuşkusuz.

Gerçekten bu 'toplu mastürbasyon' sahnesinde kimi eliyle, kimi de bacaklarının arasına sıkıştırdığı yastıkla bütün kadınların böyle bir eyleme girmesi Türk sinemasında ilk kez sergilenir.

Tüm bu sahnelerde altı çizilerek vurgulanmak istenen, 'erkeksiz kadınlar'ın 'cinsel bunalımı' sorunları mıdır? Eğer bu bölümlerdeki tutuklu kadınların sorunları cinsellikse, hapishanenin 'kadınsız erkekler' için de aynı şey geçerlidir. Örneğin topal gardiyanın (Talat Bulut) Ayşe'nin bir merdiven üzerinde cam silerken açılan bacaklarını röntgenciliğe varan bir tutkuyla izlediğini, sonra da usulca yaklaşıp arkadan bacaklarını ellediğini görürüz. Hele Ayşe'nin hapishaneden kaçmasını sağladıktan sonra onu, bekâr evinde beklerken, bir kavanoz balı kaşık kaşık yemesi cinsel bir özlemin düşündürücü görüntüsüdür. Kaldı ki gardiyanın, odasının duvarlarındaki çıplak kadın posterlerine bakarak hayallere dalıp mastürbasyon yapması, bu cinsel bunalımı ve 'kadına duyulan isteği' doğal biçimiyle ortaya koyar. Günümüz Türk edebiyatının ünlü kadın romancılarından Pınar Kür'ün "Son on yılın en büyük filmi mi, bilmem ama, son yıllarda benim gördüğüm en iyi Türk filmi olduğu kesin"[27] dediği *Firar,* hapishane manzaralarıyla, yaşayan canlı kadınlarıyla ve de cinselliğiyle özgün yapıya sahip bir sinema yapıtıdır. Ancak bu erotik özgünlüğüyle ters düşenler, yani karşı çıkanlar da olacak elbette. Örneğin, 21. Antalya Film Festivali (1984) jüri üyelerinden Sadri Alışık'ın İstanbul'a dönüş uçağında şöyle dediğini anımsıyorum:

"Sapık filmlerle dolu bir yarışma..."

Ünlü aktörün bu açıklamasıyla vurgulamak istediği filmlerden özellikle ikisi *Firar*'la *Bir Yudum Sevgi*'ydi kuşkusuz... *Firar*'da öykünün yazarı Osman Şahin'e göre de "filmin bütününe sinmiş olan cinsellik konusu abartılmış"tı.

GECEKONDU EROTİZMİ: "BİR YUDUM SEVGİ"

"Erkek dediğin neresinden huylanır? Kolunun içinden, dizinin içinden, kulağından, ayağından, ille de orasından. Bunda utanacak ne var, hiç dokunmadınız mı kahpeler?"

Bir gecekondu mahallesinde, çevresine topladığı komşu kadınların yüzlerini gözlerini açmaya çalışan, onlara 'cinsel danışmanlık' yapan Ülkü Ülker böyle diyordu. Yine, bu nazik konuda kendisinden akıl almak için gelen mahalleli kadınlara fal bakarken şöyle diyecekti:

"Koklat koklat, verme. Yakıp yakıp kavur zilli..." Gecekondu mahallesinin bu 'cinsel oturum'larında, birbirlerinin göğüslerini tutan, elleyen kadınlar, elbette ki lezbiyen değildirler. Ama şakacıktan da olsa bu tür 'oynaşmalar' böyle bir 'cinsel imaj'a ister istemez çanak tutar... Filmin bir fabrika çıkış sahnesinde bekçi, Aygül'ün (Hale Soygazi) üzerini ararken, işçi kadınlarından biri hemen pisliği atar:

"Tadına varamadın mı avradın?.. Yarın bir daha yoklarsın."

İşte, günümüz Türk edebiyatının önemli kalemlerinden Latife Tekin'in senaryosunu yazdığı ve tümüyle cinsellik yüklü bu film de Atıf Yılmaz imzasını taşıyor. İlginç gözlemler içeren *Bir*

[27] *Video Sinema* dergisi, Pınar Kür, sayı 7, Ocak 1985

Yudum Sevgi'de Aygül, çocuklu, evli bir kadındır. Aynada hayat dolu göğüslerini, bakımsız saçlarını izler. Bir özlem içindedir. Özlemi erkek, yani kocasıdır. Ne var ki uyuz ve sürekli burnunu çeken, beceriksiz bir kocası vardır Aygül'ün. Ayakta zor duran, kara kuru ve insandan çok bir karikatüre benzeyen Cuma'dan (Macit Koper) Aygül gibi bir kadın nasıl dört çocuk yapmıştır? Bu da ayrı bir konudur. Aygül, kocası bir taraftan horlasa da, kadınlığını düşleyerek yine de onu arzular. Ve bir gece kapının önünde uzanıp yatan kocasını içeriye alırken:

"Hadi dişlerini fırçala da gel, der."

Ve genç kadın soyunup yatağın kenarında yosmaca pozlar takınır. Bacaklarını gösterir. Elbette ki Aygül bir 'gecekondu yosması' değil, cinsel duyarlığı olan bir kadındır. Ama nafile... Cuma, yatağa girdikten hemen sonra boşalır. Aygül yine mutsuzdur. Tükenmiş bir insanla yeni bir beraberlik, yeni bir deneme, sonucu nasıl değiştirecektir ki?

Peki, bu bağlamda Aygül'ün seçeneği ne olacaktır?

Bu kentleşme süreci içinde fahişelik mi yapacak, yoksa kendine yeni bir erkek mi bulacaktır? Ya da Aygül'ün bir başka erkek bulmasının dışında bir başka 'kurtuluş'u yok mudur?

Latife Tekin-Atıf Yılmaz ikilisine göre yoktur. Aygül, kendisine önce bir 'namus bekçisi' gibi yaklaşıp, "Ayıp değil mi elin evli barklı karısına" diye çevreye 'fetvalar' veren fabrika işçisi Cemal'le (Kadir İnanır) cinsel ilişki kuracaktır. Bu aşamada gecekondu mahallesindeki 'iki yüzlü ahlak anlayışı' Aygül'de değil Cemal'in tavrıyla, yani 'harama uçkur çözmesi'yle ortaya çıkar. Üstelik Cemal de Aygül gibi evlidir. Yazgıları da birbirine benzer. Çünkü nasıl Aygül'ün kocası yatakta 'kazık gibi yatan' bir erkekse, Cemal'in karısı Nezaket de (Meral Çetinkaya) bir 'ölü kadın'dır yatakta. Ancak ayrı sorunlar nedeniyle birbirine yaklaşıp sonunda bu ilişkilerini evlenmeye kadar götürmeleri, böyle bir namus anlayışını kırarken, Aygül ve Cemal toplumun gözünde bağışlanacaktır.

Gecekondu kültüründen, 'gecekondu erotizm'ine geçen *Bir Yudum Sevgi*'nin sergilediği ilginç sahneler, özellikle uzun tutulan Aygül ve Cemal'in sevişmeleridir. Hale Soygazi'nin sanat yaşamında ilk kez böylesine soyunup böylesine içtenlikle seviştiği görülür. Evliliklerinde doyuma ulaşamayan iki insanın, birbirleriyle ilişki kurduktan sonra böyle cinsel bir gerilime itilip sevişmelerinden başka doğal ne olabilirdi ki? Birinin erkeğinden, birinin de kadınından kaynaklanan bir doyumsuzluksa bu...

MÜJDE AR VE NUR SÜRER YATAKTA NE YAPTILAR?

Film festivali nedeniyle Antalya'dayız. İnsanı bunaltan, yapış yapış bir sıcaklık. Rüzgârlar sanki ateş kusuyor. Ama kentin göbeğindeki Kültür Sineması tıklım tıklım dolu. Balkonda hep kadınlar, genç kızlar... Hepsi de iyi giyimli ve düzgün. Hepsi sessizce oturdukları koltuklara çakılmış gibi, soluk almadan bir film izliyorlar.

Sinemada kadınlar var ama bu bir kadınlar matinesi değil. Filmdeki genç erkek, tıpkı bir aygır... Kadın ise doyumsuz. Yani sevişirlerken cinsel bir açlık içinde kıvranıyor. Kadın arzu içinde çırpındıkça erkek küstahlaşıyor. Sanki çıldırmışlar.

"Söyle en çok neremi beğeniyorsun? Bağır..." diyor erkek. Kadın cevapsız... Erkek bekliyor. Sinemadaki kadın seyirci de bekliyor merakla. Hepsi sessiz ve kıpırtısız... Bir ara perdedeki kadın, erkeğin kulağına eğiliyor sevişirken. Fısıldıyor:

"Erkekliğini..."

Ama kadın seyirciler bunu duyamıyorlar. Yalnızca hissedebiliyorlar... Kadın oldukları için düşleyebiliyorlar. İşte kadın seyircinin soluk soluğa izlediği bu erotik sahneler, *Dul Bir Kadın* adlı filmin ilginç görüntülerinden bir dizi... Filmdeki kadın oyuncu Müjde Ar, erkekse Yılmaz Zafer.

İstanbul sinemalarına girmeden önce de, halkın önüne çıktıktan sonra da sinema yazarlarıyla çeşitli sanat çevrelerinde bir hayli tartışma ortamı yaratan *Dul Bir Kadın*, karşı bir iddiaya göre mücevher gibi işlenmiş ama içi boş bir filmdi. Ama bazı kişilerin yine iddia ettikleri gibi bir seks filmi de değildi. Filmin erotik fanteziler içermesi, özellikle de önce kadının kadına sığınması gibi genelde her kadının doğasında var olan platonik lezbiyenlik

Müjde Ar ve Nur Sürer, *Dul Bir Kadın* filminin bir sahnesinde, 1985

ilişkisinin göz kırpmalarla, yani göndermeler yaparak verilmesi herkeste gizli bir merak uyandırmıştı. Kimileri için de rahatsızlığa kadar uzanan bir meraktı bu. Yozlaşmış bir çevrede kişilik ararken cinsel bir batağa saplanan iki yalnız kadının dramı üzerine kurulmuş bir öyküye dayanıyordu. Ayrıca bir cinsel ödeşmenin filmi de diyebilirdik *Dul Bir Kadın*'a.

Örneğin bir sahnede fotoğrafçı Ergun'la sevişip onu doyuma ulaştırırken bu kez Suna (Müjde Ar), baştaki soruyu tekrarlayacaktır: "Söyle benim en çok neremi seviyorsun?"

Erkek üstünlüğüne başkaldıran Suna, böyle bir boşalma sonucu, ödeşmiş oluyor Ergun'la. Ergun'un Ayla'yla da (Nur Sürer) yatıp iki arkadaşın arasını bozmasına karşılık, her iki kadın tarafından silah gibi kullanılan erkekliği finalde dışlanacaktır. Sonuç: erkeksiz özgür kadınlar, feminist yaklaşımlar. Suna'nın özgürlüğü filmin jeneriklerinde de önceden vurgulanır. Şahin Kaygun'un bu jenerik fotoğraflarında Müjde Ar'ın gözleri kapalı, kollarında, göğüslerinde bir dolu kuş uçuşur. Müjde Ar'ın açılan dudakları orgazmı, uçuşan kuşlar ise cinsel özgürlüğü simgelemiyor mu?

Son dönem Türk sinemasının en ilginç kadın filmlerinden biri olan *Dul Bir Kadın*'da cesurca çekilmiş bir sualtı erotizmi sahnesi görürüz. Göndermeli olarak bir orjiye dönüşen bu üçlü sahnede Müjde Ar, Nur Sürer ve Yılmaz Zafer bikini ve mayoları suyun altında çıkarıp çırılçıplak kalırlar. Filmin bir sahnesinde Suna, arkadaşı Ayla'yı sevgilisi Ergun'la yatarken yakalar, kapının aralığından izler, şehvet iniltilerini dinler. Yine Ergun, Bodrum'da telefon kulübesinde, yaşlı bir kadınla küçük bir kız çocuğunun hayret dolu bakışları arasında Suna'ya saldırır. Ama en ciddi basında ve sansasyon eğilimli çevrelerde dikkate çeken asıl sahne, iki kadının birbiriyle çırılçıplak sarılarak uyumalarıdır.

Müjde Ar, *Dul Bir Kadın* filminin bir sahnesinde, 1985

Müjde Ar, Nur Sürer ve Yılmaz Zafer, *Dul Bir Kadın* filminin bir sahnesinde, 1985

Kafalara takılan soru şudur: "Ayla ile Suna yatakta ne yaptılar?"[25]

Gerçekten hiçbir şey. Erkekler tarafından aldatılıp aynı yazgıyı paylaşan Ayla ile Suna, birbirlerine sığındılar sadece. Eyleme dönüşmeyen bu lezbiyen ilişki, tıpkı Bodrum çarşılarında el ele dolaşmaları gibi platonik görüntülerde kaldı. Olay, sadece Atıf Yılmazvari tatlı bir göz kırpmaydı, o kadar.

Bütün bunlardan sonra *Dul Bir Kadın*, cinselliğe getirdiği cesur yaklaşımlarla, 1985 yılının en çok tartışma ortamı aratan filmiydi kuşkusuz. Çünkü konusu ve özellikle de tipleri ve altını çizdiği cinsellikle, ortak bir bakış açısına göre geneli bağlamayan aşırı bireyci bir sinema ürünüydü.

"Erkekler bencilliklerini yatağa kadar götürüyorlar" diyen Gönül'ün (Deniz Türkali) kişiliğiyle de erkeklerin karalandığı bir film oluyordu başka bir iddiaya göre.

Filmin aşırı bireysel yanı, yabancılaşması nereden geliyordu? Suna ve Ayla gibi çağdaş kadın tipleri yok muydu yaşamımızda da? Müjde Ar'a göre vardı: "Yaşadığımız çevrelerde, örneğin Ziya Bar'da böyle kadınları sık sık görmüyor muyuz?" diyordu.

CİNSEL HALK GÜLDÜRÜSÜ: "ADI VASFİYE"

1986 yılında kadına bakan filmler Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Adı Vasfiye* ile devam etti. Bu yenisi de yine bir Müjde Ar'lı film... Necati Cumalı'nın beş öyküsünden oluşan bu filmde Atıf Yılmaz ve Müjde Ar ikilisi, kuşkusuz kadın filmlerinin sonuna değil, yeni bir aşamaya geliyordu. Aynı ikilinin çeşitli tartışmalara neden olan *Dul Bir Kadın*'la "artık bu tür filmlerin yeni bir şey söylemeyeceği ve sonlarının geldiği"[26] savı *Adı Vasfiye* için geçerli olabilir mi? Bu elbette tartışmaya açık bir yaklaşımdır.

Kaldı ki Atıf Yılmaz'ın kadına bakan filmi Batı Anadolu yöresindeki kadın-erkek ilişkilerine yeni yaklaşımlar getirir. Çünkü bu kez *Dul Bir Kadın*'da olduğu gibi yozlaşmış bir aydın çevresi çizilmez. Buradaki yozlaşma, Vasfiye'yi düşleyen dört Anadolu erkeğinin farklı ve abartılı anlatımlarından ortaya çıkar. Emin (Aytaç Arman), Dr. Fuat (Yılmaz Zafer), İğneci Rüstem (Macit Koper) ve Hamza, bu dört erkek... Hepsi de ayrı ayrı anlatır Vasfiye'yi... Özellikle de İğneci Rüstem... Vasfiye ile yatmadığı halde, onu becerdiğini söyler...

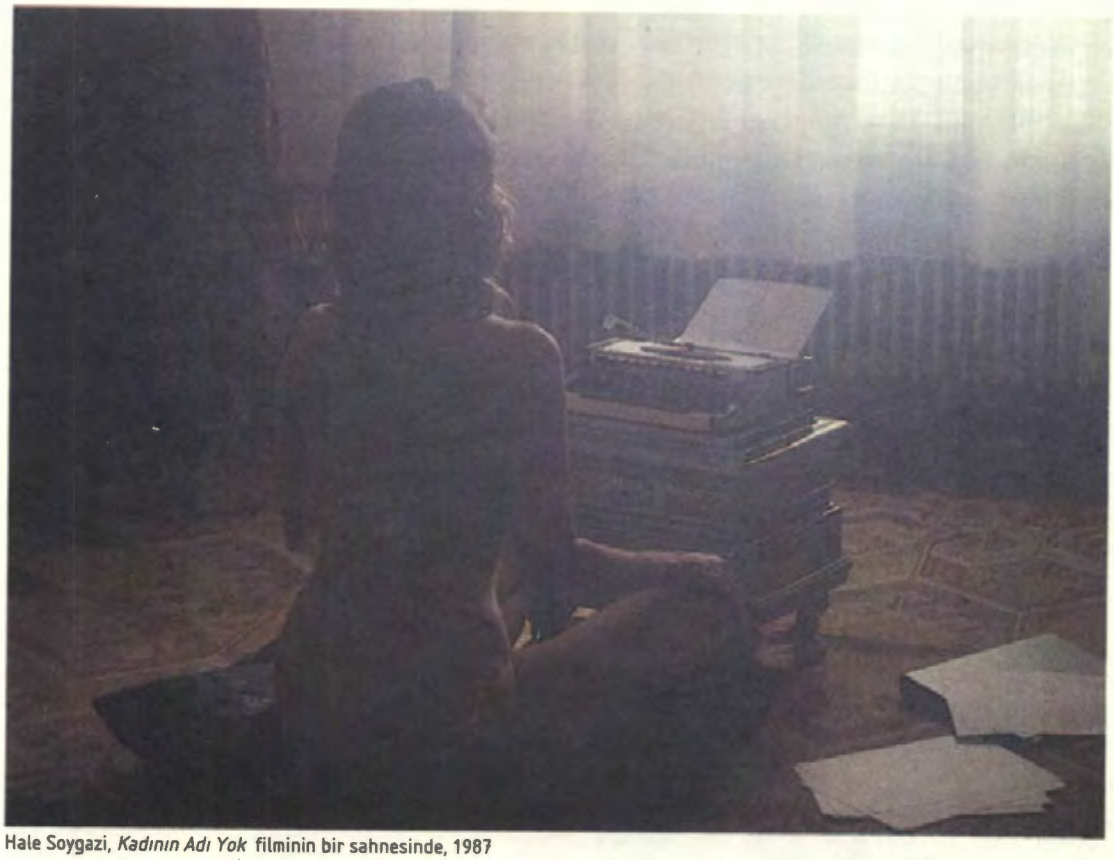
Gerçek yaşamımızda böyle erkekler yok mu? Erkeklik komplekslerini böyle cinsel düşlerle ballandıra ballandıra anlatanlar o kadar çok ki çevremizde. Hepsi de *Adı Vasfiye*'de olduğu gibi içimizde yaşayan, canlı tipler... Kadına yukarıdan bakan bu abartılı erkek üstünlüğü her zaman geçerli değil mi?

İşte Atıf Yılmaz, *Adı Vasfiye*'de bu erkek tiplerini cinsel taşlamalarla evrensel boyutlara ulaştırır. Ve dört tipin de erkek bencillikleri içinde anlattıkları Vasfiye kimdir? O da cinselliğiyle erkeklerin oyuncağı olup sömürülen, aramızdaki kadın yüzlerinden biri. Dört erkeğin, dört farklı Vasfiye'si.

---

[25] *Playboy* dergisi, Atilla Dorsay, Ocak 1986

[26] "Kadın Filmlerinin Sonu", İbrahim Altınsay, *Gösteri* dergisi, Aralık 1995



Hale Soygazi, *Kadının Adı Yok* filminin bir sahnesinde, 1987

usûlü ilginç fanteziler izliyoruz. Bir de film boyunca bir Harika Avcı, ya da bir Sevtap Parman gibi çıplak omuzlarından elbisesinin askıları yapay biçimde sürekli düşen bir Hale Soygazi'yi. Ama işin içine adı 'kadın filmleri yönetmeni'ne çıkan Atıf Yılmaz gibi bir usta girince, Soygazi 'entel çıplak' olarak sınıf atlıyor. Örneğin filmin başında ayna önünde sergilediği çıplak iri göğüsleri, çarşaflara sarılıp yüzü koyun yatışı ve tüm macerasına bir nokta koyduktan sonra, anılarını yazmak üzere çırılçıplak yürüyerek daktilosunun başına geçmesi, sizi estetik açıdan görsel zevkin doruklarına çıkarıyor.

BİR 'KÜFÜRNAME' Mİ?

Kapalı bir toplum olmamız nedeniyle bazı gerçekler, bazı kişileri korkutur, ürkütür. Başar Sabuncu'nun *Asılacak Kadın*'ı ve Tevfik Başer'in *40 Metrekare Almanya*'sı önyargılı bazı kişileri müthiş rahatsız etti. Acaba gerçekte 'önyargılı kişiler' kim?

Erkek-kadın ilişkilerine böyle bakan kişiler mi, yoksa 'ezilen kadının' dünyasına girmeyi başarabilen yönetmen Tevfik Başer mi? Oysa Tevfik Başer, bir 'kadın'ı, bir 'insan'ı anlatıyor. Yoksa Türk insanı 'böyle gördüğümüz gibi barbardır' diye bir genelleme yapmıyor. Anlatılan, Özay Fecht'in oynadığı köylü kadını Turna'nın dramıdır. Almanya'da işçi olarak çalışan

kocası Dursun'un küçücük bir evde tıpkı bir hayvan gibi kapattığı Turna'nın üzerine kapılar kilitlenir. Çünkü kadın 'tutsak'tır. Ve de bu yabancı ülkede kapıdan dışarı çıkarsa sanki 'kötü kadın' olacaktır. İşte asıl mesele Yaman Okay'ın canlandırdığı Dursun'un karısı Turna'yı 'koruma'sında değil, komplekslerinden gelen 'acımasızlığı'nda yatmaktadır. Ve ne yazık ki, görülmek istenmeyen bu gerçekler, bazı kişilere göre bir 'küfürname'dir.

TADIMLIK BİR TÜRKAN ŞORAY EROTİZMİ

Sabahattin Ali'nin 1930'lu yıllardaki Konya yöresini ve oturak âlemlerinde dans eden Cemile'yi anlattığı *Gramofon Avrat*'la Şoray, sinemaya yeni bir dönüş yaptı. Bazı sınırları kaldıran yeni bir Türkan Şoray olarak. Yusuf Kurçenli'nin bir 'dönem filmi' özelliklerini taşıyan *Gramofon Avrat*'ının bir sahnesinde alkollü bir gecenin sonunda Türkan Şoray yatağa girer. Ardından da evin sahibi rolündeki Gülsen Tuncer, yorganı açıp Türkan Şoray'ın yanına uzanır. O da içkilidir. Cemile'ye sarılarak bir süreden beri içinde taşıdığı 'gizli duygular'ı şu sözleriyle açıklar: "Dünyadan haberin yok senin. Ben seni istiyorum."

Çok çabuk ve sınırlı bir biçimde; yani altı fazla çizilmeden geçiştirilen bu sahnede, ortaya çıkan lezbiyen yaklaşım iki yalnız kadının birbirine sığınması olarak kalır.

Atıf Yılmaz'ın *Hayallerim, Aşkım ve Sen*'inde söz konusu sınırları Şoray'ın daha özgür biçimde kaldırdığını görüyoruz. Yani, ölçülü de olsa belli bir erotizm gösterisi sergiliyor.

Gerçekten bu özellik Türkan Şoray'ın genel yapısında var...

Atıf Yılmaz'ın yer yer Yeşilçam'ı hicveden, daha açık bir deyimle hınzırca dalgasını geçtiği bu incelikli filminde Türkan Şoray, üç kadın tipini de özen göstererek oynar. Ünlü yıldız Derya Altınay ve unutulma tehlikesi içinde çırpınan iki eski şöhret, Melek'le Nuran tipleriyse Şoray'ın birkaç yıl sonraki uzantıları. İşte *Hayallerim, Aşkım ve Sen*, asıl bu gözlemlerle de ayrı bir gerçekçilik kazanıyor. Türkan Şoray'ın filmin bir sahnesinde bacak bacak üzerine atıp bir oturuşu var ki, ilginç. Bu yakın plana girdiği an birden görüntü kayboluyor...

Tıpkı *Asiye Nasıl Kurtulur*'da Müjde Ar'ın randevuevi sahnesinde eteklerini kaldırıp dantelli beyaz külotunu göstermesiyle anında kaybolması gibi. Elbette bu sahnede amaç, ucuz bir baldır-bacak gösterisi yapmak değil, Atıf Yılmaz-Türkan Şoray ikilisi 'tadımlık bir erotizm' sergiliyor. Her şey Şoray'ın sınırları içinde kurnazca kurgulanmış. Ünlü yıldızın yataktaki sevişmesi ve Oğuz Tunç'la yerlere yuvarlanıp şakalaşırken bacaklarının açılması da belli bir sınırı aşmadan çekilmiş erotik sahneler. Şoray, kimi sahnelerde yorgunluğun getirdiği sarkan bir yüzle kamera karşısına çıkıyorsa da salına salına yürürken, sıcak sıcak bakarken çekiciliğini hâlâ koruyor.

Şerif Gören'in *On Kadın*'ındaki oyunculuğuysa, gerçekten yeni bir aşama Şoray için... Dokuz ayrı kadın tipine ama oyuncu olarak yalnızca Türkan Şoray'ın gücüne yaslanan ilginç bir film. Hele filmin "biz fahişeyiz ya siz" adlı bir bölümü var ki müthiş etkiliyor sizi. 'Telefon mastürbasyonu' yaptığı sahnede, ilk kez gerçek bir fahişeyi oynamayı öğrenebilmiş nihayet. Artık bu tür rollerde, giderek ustalaştığını gösteriyor. Demek ki ayağı yere basmayan fahişe tiplerini ve melodramlarını, yılların ardında bırakmış.

Peride Celal'in romanından Süreyya Duru'nun uyarladığı son filmi *Ada*'da kocasından ayrı yaşayan dul ve özgür bir kadın tipini canlandırırken olgun dişiliğinin havasına girebiliyor. Örneğin, filmin bir sahnesinde ressam kocası rolündeki Rutkay Aziz'in elleri, eteklerinin altına girip bacakları üzerinde gezinebiliyor Şoray'ın... Ve görüldüğü gibi giderek de sınırları zorluyor.

MÜJDE AR'DAN 'ÜSTÜ KAPALI EROTİZM'

Atıf Yılmaz'ın epik bir sinema denemesi olan *Asiye Nasıl Kurtulur*'unda Müjde Ar, annesinin erkeklere pazarladığı bir 'sermaye' idi. Başar Sabuncu'nun *Asılacak Kadın*'ındaysa ezilen, boyun eğen, yani kendi isteklerinin dışında erkek kucaklarına zorla itilen bir 'cinsel meta' olarak gördük Müjde Ar'ı.

Her iki filmde de toplumsal bir özle birlikte cinselliği de öne çıkaran Müjde Ar, Şahin Kaygun'un yönettiği *Afife Jale*'de belgelere göre sahneye çıkan ilk Müslüman Türk kadını. İddialara göreyse zaptiyeler tarafından kuliste boynu kesilen Müzeyyen Hanımmış. Afife Jale veya Müzeyyen Hanım, neyse...

Filmde acılarıyla, mutluluklarıyla baskılara baş kaldıran bir kadının 'tragedya'sı işleniyor. İşte Müjde Ar da bu 'dönem filmi'nde 'insan dramı'na uygun biçimde 'üstü kapalı' bir erotizm sergiliyor.

Büyük bir 'açılış'tan sonra 'kapanış'a doğru bilinçli bir 'yol açan' Müjde Ar'ın filmlerinden biri olan *Kaçamak*, ilginç bir 'ihanet olgusu' üzerine kurulmuş. Başar Sabuncu'nun yönettiği filmin morg sahnesinde Müjde Ar'la Çetin Tekindor karşılaşır. Aynı trafik kazasında birinin karısı, birinin de kocası ölmüştür... Ve iki insanın bu ilginç 'buluşma'sı aldatıldıklarını ortaya çıkarır. Görüldüğü gibi filmin erotizmi, artık Müjde Ar'ın görüntüsünde değil, çiftlerin ihanetlerinde yer alıyor.

FAHİŞELERİ HALİT REFİĞ KURTARIYOR

Türk sinemasında umutsuz ya da karamsar bir bakış açısına göre genel kadınların, fahişelerin kurtuluşu yoktur. Filmin sonlarında ya öldürülürler, ya da geldikleri yere dönerler. Bilge Olgaç'ın *İpekçe*'sinde de sonuç değişmez. Perihan Savaş, nakışçılık yapan köy delikanlısı Berhan Şimşek'le sevişip doğru yola dönmek üzereyken, tekrar kendini genelevde bulur. Sanki *Asiye Nasıl Kurtulur*'da durum değişiyor muydu? Filmin yönetmeni Atıf Yılmaz da zaten tersini iddia etmeyip şöyle diyordu: "Biz yalnızca filmi kurtarmaya çalıştık. Asiye'yi değil." Ve hiç unutmam *İpekçe*'yi özel bir gösteride izledikten sonra filmin yapımcısı Lokman Kondakçı sormuştu:

"Filmi nasıl buldunuz?"

Yanıtım şöyle oldu:

"Bu fahişeleri kimse kurtaramayacak mı?"

Kondakçı ise şu yanıtı verdi:

"Bırakmıyorsunuz ki ben kurtarayım..."

Gülşen Bubikoğlu ve Talat Bulut, *Kurtar Beni* filminin bir sahnesinde, 1987

TÜRK SİNEMASINDA 'OLGUNLUK ÇAĞINI YAŞAYAN' KADINLARIN EROTİZMİ

> "Kadın çıplak olduğu zaman hayasızdır. Arkasında bir ağaç ve bir kuzu konulursa peri oluverir. Bacakları arasına bir kuğu kuşu girdi mi, hemen Leda olur. Eline bir ayna alırsa tanrıça; kılıç alırsa zafer ilahesi olur Ayaklarına zincir bağlanırsa hürriyet abidesi, hele baldırlarına bir jartiyer taktı mı bir orospudur."

Gerçek adı Dino olan İtalyan romancısı Pitigrilli, kadını böyle tanımlıyor. Pitigrilli'nin cinsel düşlere dayalı bu 'fetiş tanımlama'sı gözlerimizin önüne, hemen Ömer Kavur'un *Anayurt Oteli*'ndeki kâtip Zebercet'le konaktan bozma otelde bir gece kalıp giden gizemli kadını getiriyor. Yusuf Atılgan'ın romanındaki baş kişi Zebercet'i Macit Koper büyük bir başarıyla oynuyor, o gizemli esmer kadını da Şahika Tekand.

KRİMİNAL BİR CİNSELLİK: ŞAHİKA TEKAND

Filme 'cinsel hayal' gibi girip yine 'cinsel hayal' gibi yok olan, yalnızca otel kâtibinin düşlerinde yaşayan Şahika Tekand, 1960'ların nostaljisi Leyla Sayar gibi bebek yüzlü değil ama onun gibi gizemli bir cinsellik taşıyor. Otel merdivenlerinde sırtından kameranın izlediği Tekand'ın Zebercet'ten oda isterken bir dönüşü, bir bakış atışı var ki... Müthiş rüzgârlı ve sıcak...

İşte bu rüzgârlı sıcaklık, Zebercet'in dünyasında giderek kriminal bir cinselliğe dönüşünce bir 'son'u oluşturacaktır, yani, Zebercet'in ölümünü. Tutkuyla beklenen, ama bir türlü gelmeyen kadının bir gece kaldığı oda, kül tablasındaki yarım bıraktığı rujlu sigaralar, yine kenarları rujlu çay bardağı, yatağı ve silindiği havlu birer 'cinsel simge' olacaktır. Gelmeyen kadını düşleyip, temizlikçi kadınla uyurken yatması, Songül Ülkü'nün odada sevgilisiyle sevişirken şehvetli

Şahika Tekand ve Tarık Akan,
Su da Yanar,
filminin bir sahnesinde, 1986

iniltilerini kapı arkasından dinlemesi, onları röntgenlemesi gibi cinsel çeşitlemeler *Anayurt Oteli*'ni 'fetiş tutkular'a dönük 'erotik' bir film yapar. Cinsellik ve insan olgusu, düşlerdeki kadının önce çıldırttığı sonra da intihara sürüklediği Zebercet'le iç içe yaşamaktadır filmde.

Türk sinemasında Zuhal Olcay ve Nur Sürer gibi 'olgun genç kadın' tiplerini canlandıran Şahika Tekand'ı, Ali Özgentürk'ün karşı tepkiler alıp kıyasıya eleştirilen filmi *Su da Yanar*'da izleriz. *Su da Yanar* da *Anayurt Oteli* gibi bir 'düş filmi'. Ama bu kez düşlenen bir 'kadın' değil, bir şair, Nâzım Hikmet bu...

Ünlü şairin filmini yapmayı düşleyip de sansür ve politik baskılar nedeniyle bir türlü gerçekleştiremeyen yönetmenle yaşamındaki iki kadını izleriz. Yönetmen Tarık Akan, eşi Şahika Tekand, sevgilisi de Fransız oyuncu Nathalie Duvarne. İki kadının tutkunu olduğu yönetmen, eşine eziyet ederken Fransız sevgilisiyle büyük aşk yaşar. Yazık ki Nathalie Duvarne, Tarık Akan'la olan sevişme sahnelerinde kamera karşısına çırılçıplak çıkarken dökülen bir cinsellik sergiliyor. Sonunda iki kadının da ezildiği filmde, oyunuyla dikkati çeken yalnızca Şahika Tekand'dır.

Simgesel sahnelerde kimi zaman ilginç görüntüler ortaya koyan filmin bir sahnesinde Tarık Akan, eşi rolündeki Şahika Tekand'ı yere yıktıktan sonra eteklerini açar, külotunu sıyırır ve pantolonunun düğmelerini çözüp üzerine abanır. Çizmelerinden kalçalarına kadar bacakları açılan genç kadın o anda, hayvanlaşan devrimci yönetmenin altında insan olarak da duyarlılığını yitirmiştir. Ölü gibidir. Aşağılanmıştır...

İlginç burun yapısı tipinin 'simge'si olan Şahika Tekand, Çetin Altan'ın romanından Ümit Elçi'nin uyarladığı *Bir Avuç Gökyüzü*'nde yine sıcak cinselliğini doğal bir biçimde sergiliyor. Mini etekli bacaklarıyla, sevecenlik akan yüzüyle evli ve bunalımlı bir erkeğin 'tatlı metres'ini canlandırıyor. Filmin bazı sahnelerinde mini eteğiyle anlamlı bir biçimde nasıl eğileceğini ve metresi olduğu Aytaç Arman'ın yatağında, bir yaşamın 'ikinci kadın'ı olarak nasıl ustalıkla sevişeceğini de biliyor. Arman'ın karısını oynayan Zuhal Olcay da olgun bir dişi. Kocasıyla seviştiği bir sahnede doyuma ulaştıktan sonra bezi uzatıp 'silin' diyebilecek kadar rahat bir oyun veriyor. Sonuçta Zuhal Olcay ve Tekand gibi olgunluk çağını yaşayan kadınların cinsellik anlayışı başka oluyor kuşkusuz. Ya *Kadının Adı Yok* filminde Hale Soygazi?

ATIF YILMAZ'IN ENTEL ÇIPLAĞI

Duygu Asena'nın baskı rekoru kıran *Kadının Adı Yok*'undan yana olabilirsiniz, ya da karşı çıkabilirsiniz. Ancak Asena'nın kimlik arayışı içinde olan bir kadını anlatırken çok cesur, ağzında lafı gevelemeden özgürce şeyler söylediği bir gerçek. Bu içtenliğe karşılık Atıf Yılmaz bir söyleşide: "Romana çok sadık kalsaydık Duygu'nun savunduğu fikirleri ben savunmuş gibi olacaktım."[28] derken hem romanı dışlıyor, hem de romandan yola çıkıp bir film yapıyor. Görüldüğü gibi usta yönetmen bir şeyi savunuyor, bir şeyi savunmuyor. Ama neyi?

Tümüyle bir kadının iç dünyasına dayalı bir film olan *Kadının Adı Yok*'da Atıf Yılmaz

[28] "Atıf Yılmaz'la *Kadının Adı Yok* üzerine söyleşi", *Milliyet* gazetesi, 16 Ocak 1988

Gülşen Bubikoğlu, *Kurtar Beni* filminin bir sahnesinde, 1987

Artık ne Lokman Kondakçı'ya, ne de Atıf Yılmaz'a gerek kalmadı. Çünkü Halit Refiğ, *Kurtar Beni* adlı filminde fahişeleri kurtarıyor. Hem de bir imamla. Filmdeki fahişeyi Gülşen Bubikoğlu oynuyor. İmamı da Talat Bulut. Filmin konusu şöyle: Başı örtülü tövbekâr fahişe Ayten, dua etmek için gittiği camide imam Salih'le tanışır. Birbirlerine âşık olurlar. Bir süre sonra da 'Allah yolu'na dönen Ayten'le imam evlenir.

EROTİZMİN LABİRENTLERİNDE İKTİDAR SAVAŞI: "SARI TEBESSÜM"

1990'lı yılların başlarında değişen ne ki?

Cinsel sorunlar, cinsel bunalımlar, cinsel çatışmalar, cinselliği olgunluk dönemlerinde yeniden keşfeden ve ikinci baharlarını yaşayan kadınların öyküleriyle sürüp gidiyor.

Yavuz Özkan'ın *Film Bitti*'si bir hesaplaşmanın yanı sıra, böyle bir 'cinsel çatışma'yı da gözler önüne seriyor. Eski kocasının (Kadir İnanır) genç sevgilisi (Meral Oğuz) karşısında kimlik savaşına giren olgun bir kadın Zeliha Berksoy. Atıf Yılmaz'ın aceleye getirip 'turistik bir aşk filmi'ne dönüştürdüğü *Ölü Bir Deniz*'deki Türkan Şoray ya da yabancı bir erkeğin kollarında cinselliği yeniden keşfeden olgun bir dişinin kocasına ihaneti ve gençlik özlemleri...

Seçkin Yasar'ın ilk film denemesi *Sarı Tebessüm* ise, olgunluk çağını yaşayan kadın sinemasının yeni bir örneğini oluşturuyor. İhanet üzerine kurulmuş bir tutku filmi. Şahika

Şahika Tekand, *Sarı Tebessüm* filminin bir sahnesinde, 1992

Şahika Tekand ve Mahir Günşıray *Sarı Tebessüm* filminin bir sahnesinde, 1992

Şahika Tekand ve Mahir Günşıray *Sarı Tebessüm* filminin bir sahnesinde, 1992

Tekand'ın özellikle de sevişme sahnelerinde yaşayarak canlandırdığı Eda, kocası şair olan entel ve sosyete çevrelerinin kadını. Filmin 'cinsellik dramı' Eda'nın çok sevdiği kocası İdris'i (Levent Özdilek), aile dostları ressam Erdal'la (Mahir Günşıray) aldatması sonucu başlar. Ve bu yasak ilişki giderek şiddete, cinsel bir 'iktidar savaşı'na dönüşür. Çünkü Erdal, biraz kompleksli, biraz da maçodur. Eda, çevresindeki kadınların âşık olduğu ve kendisinin de birlikte intihar edecek kadar taptığı, saygın bir kişiliğe sahip kocasına neden ihanet eder? Ya Erdal. Çevresi daha genç tazelerle dolu olduğu halde, neden evlerine girip çıktığı arkadaşının karısıyla yatar?

Suç kimdedir? Birçok kadın gibi Eda'nın da Erdal'a teslim oluşunun nedeni, olay gecesi alkole yenik düşüp zayıflamasında mıdır? Yoksa Erdal'ın iki yüzlü ahlak anlayışında mıdır?

Filmin yönelmeni Seçkin Yasar'a göre bu 'suç' ne Eda'da ne de kocasının 'iktidarsızlığı'nda. Seçkin Yasar, bir söyleşide sorunu şöyle tanımlıyor:

> "... Türk toplumunda erkeğin var olmasının biricik nedeni çükünün kalkması. Çükü kalkmayana iktidarsız, yani erkek olmayan diyorlar."[29]

Filmin bir sahnesinde "Bu içimdeki hayvan bana ait değil" diyen Eda, içinde başkaldıran 'hayvan'ını doyurabilmek için Erdal'la önüne gelen yerde sevişiyor. Koltukta, duvara

[29] "Her Kadının Gönlünde Bir Fahişe Yatar", *Cumhuriyet Dergi*, 29 Kasım 1992

yaslanarak ayakta, buzdolabı arkasında...

Erdal, "İçine girmemi istiyor musun?" diyor.

Eda'nın yanıtı hazır: "Evet..."

Sonra doyuma ulaşan bir kadının açılıp kapanan dudakları, sonra şehvet çığlıkları... Kulak emmeler, çırılçıplak aç bedenler, Eda'nın gece kulübü tuvaletinde seviştiği erkeğinin parmağını ağzına alan kadını merakla izleyişi, yine Eda'nın yatak odası aynası önünde vücudunu okşayarak kendi kendini tatmin etmesi... Yönetmen Seçkin Yasar, yalnızca birbiri ardına sıraladığı 'cinsel çeşitlemeler'le değil, filmin bazı diyaloglarıyla da bir 'lümpen burjuva devrimi'(!) yaratıyor:

"Peki kocan seni nasıl s..yor?" diye soruyor, Eda'ya...

Erdal, yönetmenin gözüyle bir 'faşist' ya... Gerçekten de Seçkin Yasar, Sylvia Plath'in "Her kadın bir faşiste tapar" deyişiyle yola çıkıyor ya...

Tüm bunların dışında *Sarı Tebessüm*, Türk sinemasında 'en uzun ve en soluklu sevişme sahneleri rekoru'nu kıran bir film. Ya da bir 'seks maratonu'...

CİNSEL BEKLENTİLER, TERCİHLER VE DUL KADINLAR

1983 yılından bu yana kadın kimliğinin hızlı bir değişim sürecine girdiğini görüyoruz. Bu yükseliş, özellikle de olgunluk çağını yaşayan kadın tiplerinin egemen olduğu son dönem Türk sinemasında iyice dikkat çekiyor. 1980 öncesinin sindirilmiş, pasifize edilmiş, yani cinsellikten soyutlanmış kadın tipleri bugün yok artık. Abartılı güzellikleriyle yapay 'kukla bebek'ler de. Yıllar yılı sırtlarında taşıdıkları geleneksel baskıyı bir ölçüde kıran 'yeni kadın'a 'yeni cinsel kimlik' artık kaçınılmazdı.

1937'de *Son Posta* gazetesinin "Beğendiğiniz kadın erkek tipleri", 1967'de *Hayat* dergisinin "İdeal ev kadınını seçiyoruz" gibi anketler, soruşturmalar düzenlediği dönemlerle günümüzün değişen toplumsal koşulları arasında çeşitli farklılıklar yaşanacaktır elbette.[30]

Yıllar öncesinin klasik söylemlerinde yer alan 'kadın iyi yemek pişirmeli, evinin iyi hizmetçisi olmalı' gibi toplu ve temel yanıtlar her ne kadar değişmese de. Günümüz kadınının asıl değişimi toplumsal yaşamdaki eşitlikçi başkaldırının yanı sıra 'cinsel beklenti' ve özgür tercihleri sonucunda gündeme geliyor. İşte sosyal ve cinsel açıdan kadın kimliğinin değişimi bir kesim tarafından 'tu kaka' edilse de bu süreç, 1990'lı yılların sinemasına ister istemez yansıyacaktır.

1993'de Canan Evcimen İçöz'ün Ayla Kutlu'nun romanından uyarladığı *Hoşçakal Umut*, siyasal bir suç nedeniyle sekiz yıl yattıktan sonra özgürlüğüne kavuşan Oruç'la (Kürşat Alnıaçık), teras komşusu dul bir kadın olan Algüz'ün (Şerif Sezer) orta yaş ilişkileri üzerine kurulmuştur.

---

[30] "1930'ların İstanbul Basınında Kadın", Işık Özel; "1960'ların Hayatında Kadın Kimliğinin Değişimi", Güven Bakırezer, *Toplumsal Tarih* dergisi, s. 31, Temmuz 1996

Şerif Sezer ve Talat Bulut, *Herşeye Rağmen* filminin bir sahnesinde, 1987

1982'de Yılmaz Güney'in senaryosunu yazıp, Şerif Gören'in yönettiği *Yol* filminde kocasına ihanet eden Kürt kızı Zine rolüyle müthiş bir oyun ve bir Güneydoğu egzotizmi sergileyen Şerif Sezer'i on yıl sonra bu kez tutkulu dul kadın cinselliğini yansıtan bir rolde izleriz.

Dul kadının tutkulu cinselliği konusunu 1988'de Erden Kıral'ın *Av Zamanı* ile Orhan Oğuz'un *Her Şeye Rağmen* adlı filmde görmek mümkündür. Özellikle de *Her Şeye Rağmen*'le *Hoşçakal Umut* arasında kurulan ilişkiler açısından bir benzerlik göze çarpar.

Yani Şerif Sezer, *Hoşçakal Umut*'ta olduğu gibi hapisten yeni çıkan bir mahkumla ilişki kuran dul bir kadındır. Hoşçakal Umut'ta ise dul kadın erotizmi çok daha cesur bir konumdadır. Sezer, filmin bir sahnesinde göğüslerini açar.

1994'de Yavuz Özkan'ın 'aile içi şiddet' temasını içeren *Yengeç Sepeti*, samanlıktaki sevişme sahnesiyle birçok yerli filmde rastlanan, klasik aldatmaların dışında bilinçli bir 'intikam duygusu'nu harekete getirir. İşkenceci polis kocasıyla sürekli tartışarak büyük bir gerilim yaşayan Derya Alabora'nın kocasının onu bir kadınla aldatması sonucu oluşan intikam duygusu ne kadar ağır bassa da asıl isteği bedensel açıdan kendini rahatlatacak orgazma ihtiyaç duymasıdır. Aile toplantısında tartışma sonucu polis kocası (Mehmet Aslantuğ), kız kardeşinin (Şahika Tekand) eşini (Ege Aydan) odun parçasıyla döverek yaralamıştır. Başından yaralanarak çiftliğin samanlığına yatırılan Ege Aydan'la baş başa kaldığında Alabora: "Bu bana iyi gelecek," diyerek sevişme isteğini açıklar. Bu açıklamadan

Derya Alabora ve Ege Aydan *Yengeç Sepeti* filminin bir sahnesinde, 1994

önce de "Seni döven adamdan intikam almayı düşünmüyor musun?" hatırlatmasıyla hazır oluşunun işaretini çoktan vermiştir. Karşılıklı gerilimin tırmandırdığı cinsel istek sonucu samanlıkta yatarlar. Bu cinsel oyunda Aydan, 'dövülmenin', Alabora da 'aldatılmanın' intikamını paylaşırlarken gerçek kimlikleri de ortaya çıkar böylece.

Ümit Elçi'nin Erhan Bener'den uyarladığı *Böcek*'te polis emeklisi rolündeki Halil Ergün'ün gözleri bağlıdır. Komşusu dul kadın Haşmet Hanım (Füsun Demirel), yaşı geçkin polis eskisi Recai Bey'e sürpriz yapacaktır. Sürprizi siyah kısa geceliği, jartiyerli bacakları ve elindeki tavus kuşu tüyüdür. Karşısında dans eder. Tavus kuşu tüyünü jartiyer takılı siyah çorabının konçlarına kadar açılan bacakları üzerinde gezdirir. Bu erotik gösteri 'dul bir kadının son dansı' gibidir. Ardından avına saldıran bir vahşi kedi gibi Recai Bey'in kollarına atılır, Haşmet Hanım, sevişirken abartılı sesler çıkarır, yapay çığlıklar atar. Sonuçta Recai Bey yorgun, komşusuysa ateşli bir duldur.

Bir başka 'dul kadın dansı'nı İrfan Tözüm'ün *Mum Kokulu Kadınlar*'ında izleriz. Evde kalmış yaşı geçkin Gülizar rolündeki Yasemin Alkaya, filmin bir sahnesinde hareketli bir müzik eşliğinde dans eder. Elindeki makasla ve de müziğin ritmiyle elbisesini keserek parçalamaya çalışır. Siyah külotuna kadar açılan bacaklarıyla gösteri bir striptize dönüşür. Gerçekte bu, yaşanmamış bir cinselliğin başkaldırısıdır bir anlamda. Yani, evde kalmış Gülizar, kendi kendine yaptığı erotik bir dans gösterisiyle psikolojik bir orgazmı yaşayabilecektir ancak...

Füsun Demirel ve Halil Ergün, *Böcek* filminin bir sahnesinde, 1994

1996'da Şahika Tekand, Ömer Kavur'un fetişi olarak *Akrebin Yolculuğu*'nda gizemli bir kadın tiplemesiyle ortaya çıkar. Ancak, kasabaya gelen saat tamircisi Kerem Usta'nın (Mehmet Aslantuğ) garip bir tutkuyla bağlandığı efsane kadın Esra tiplemesinin büyüsünü yansıtmaktan çok uzaktır Şahika Tekand. Kaldı ki Yıldız Cıbıroğlu'nun saptamasıyla da:

> "Düz, kaba pabuçları, gövdesini hantallaştıran hırkası ve öteki giysileriyle Şahika Tekand, burada olması gereken kadına ters düşüyor..." [31]

ŞİMDİ SONUCA BAKALIM

İzlediğimiz ya da izleyeceğimiz filmlere, kadın ve cinsellik açısından şöyle bir baktığımızda, ilginç bir durum çıkıyor ortaya. Örneğin cinsellik ve erotizm, olgunluk çağını yaşayan kadın tiplerinde ağırlık kazanıyor. Yani Türk sinemasında 'olgun kadın' tiplerini yansıtan oyuncuların erotizmi etkileyici biçimde öne çıkıyor. İşte, Türkan Şoray, Müjde Ar, Şahika Tekand, Hale Soygazi, Zuhal Olcay, Gülşen Bubikoğlu, Hülya Koçyiğit, Meral Oğuz ve Şerif Sezer, oynadıkları filmlerde ele aldıkları toplumsal sorunlarla birlikte 'olgun kadın erotizmi'ni gündeme getiriyorlar.

[31] *Antrakt*, Yıldız Cıbıroğlu, s. 62, Mayıs 1977

TÜRK SİNEMASINDA CİNSEL FANTEZİLER

Önce, *Exhibition 2* adlı filmin Fransız seks yıldızı Sylvia Bourdon'a kulak verelim. Bakın ne diyor?

> "Seks uzmanları beni gerçekten hasta ediyorlar. Abuk sabuk konuşuyorlar. Erotik hayallere 'hastalık' adını takmak, bence ağır yanılgı. Hoşgörüsüzlüğün daniskası..."

Bourdon'un bu sözlerinde gerçeklik payı yok mu?

'Erotik düşler' görmek, ya da bu 'fanteziler'i içtenlikle paylaşabilecek biriyle gerçekleştirmek bir 'cinsel sapıklık' mıdır? 'Erotik düşler' ya da 'cinsel fanteziler' aşırı sado-mazoşizm, yani 'cinsel şölen'le sonuçlanır. Sağlıklı ve renkli bir cinsel yaşamın ürünleri olan bu fanteziler içe dönüklüğü, birtakım gereksiz baskıları ve sınırları da ortadan kaldırır... Bu aşamada en büyük yarar, elbette erkek-kadın ilişkilerindeki tekdüzeliği, yani monotonlaşmadan ileri gelen 'cinsel yabancılaşma'yı yok etmesidir. Bu baskılar ya da bazı cinsel şartlanmalar nedeniyle bazı erkekler eşlerini ne kadar sevseler de, erotik fantezilerini gizlice dışarıda başka kadınlarla paylaşmıyorlar mı?

İşte ünlü modacı Neslihan Yargıcı, yazar Pınar Kür ve oyuncu Müjde Ar'la birlikte katıldığı "Sekse neden izin yok?" adlı tartışmaya ilginç bir örnek getiriyor:

> "... bir arkadaşım evleneceği kadını seçmiş, koymuş evine. Sonra zamparalığa gidiyor. Diyorsun ki, 'Karınla bir eksikliğin mi var?', 'Yoo, karımı seviyorum', 'Eee, o zaman, ayıptır söylemesi, değişik birtakım pozlar, pozisyonlar deniyormuş.. Eksantrik şeyler, falan diye izahlarda bulunuyor. 'Karınla niye yapmıyorsun' diyorum. 'Onunla olmaz, karım o benim' diyor..."

Funda Ege ve İzzet Günay, *Çapkınlar Şahı* ya da diğer adıyla *Don Juan 72*, filminin bir sahnesinde, 1972

BİR SEKS FİLMİNDE KADINLAR MATİNESİ

'Cinsel fanteziler'e aşırı eğilimi olanlar yalnızca erkekler mi? Elbette bazı cinsel-bilim adamlarının araştırmalarına göre bu konularda erkekler çok daha aşırı uçlarda görülüyor. Ne var ki yeni araştırma ve yeni bulguların ışığında tahmin edildiği gibi değil artık. Kadınların böyle düşler görmeleri yıllardır ne kadar 'yasak' ve 'ayıp' sayılmışsa da günümüzde olayın boyutları çok değişik. Kadınların da giderek bu 'baskı'yı üzerlerinden kaldırdıkları görülüyor.

İşte, 13 Nisan 1980 tarihli *Milliyet* gazetesinde çıkan bir haber bu konuda bir belgedir:

"Seks filminde kadınlar matinesi yapıldı."

Erhan Akyıldız imzalı haber gerçekten ilginçti. Çünkü Francis Giacobetti'nin Beyoğlu Atlas sinemasında 14 haftadan beri oynamakta olan *Arzunun Esiri / L'Anti-Vierge* adlı filmine bir 'kadınlar matinesi' düzenleniyordu. *Emmanuelle* dizisinin ikincisi olan film, tüm içeriğiyle cinsel çeşitlemeleri ve cinsel fantezileri sergiliyor; başrolü de ünlü seks yıldızı Sylvia Kristel oynuyordu. "Cuma 12.30 ve 14.15 seansları yalnız hanımlar için" yazıyordu sinemanın fenerinde. Olayın asıl ilginç yanıysa, kadın seyircinin sinema müdüriyetine başvurusu sonucunda böyle bir 'özel matine' yapılmasıydı. Yine, habere göre yalnızca bir

matinede filmi 200'e yakın kadın izlemişti. Demek ki günümüzde 'seks olgusu' kadın kadına tartışabiliniyorsa ve bir 'seks filmi' kadın kadına izlenebiliyorsa, 'cinsel düşler' kurmak kadınlar için de geçerliydi. Çünkü cinsel-bilimci Beatrice Faust'a göre:

> "Kadınlar cinsel karşılaşmaların duygusal bir öykü içinde sunulduğu, *Paris'te Son Tango* ya da *O'nun Hikâyesi* gibi filmlerden hoşlanmaya eğilimlidirler."

AYDIN MASTÜRBASYONU: "KUPA KIZI"

Hayal gücünün görkemli ve uçsuz bucaksız zenginliklerinden kaynaklanan 'cinsel fanteziler', sinemada doğal olarak önce yönetmenin kafasında ilk şeklini alır. Sonra da oyuncuların eşliğinde beyaz perdede görüntülenir. Filmin öyküsü içinde oyunculara düşletilen, yani oyuncunun gözüyle verilen fantezilerse daha sonraları oluşmuştur.

İşte 'oyuncu düşlemi' içinde son yılların en ilginç 'cinsel fanteziler'ini Başar Sabuncu'nun *Kupa Kızı*'nda görürüz. Gerçekten *Kupa Kızı*'nda Müjde Ar'ın gözüyle verilen 'cinsel düşler'in sanatçının daha önce çevirdiği filmlerinden farklı olduğu görülür. Joseph Kessel'in romanından, Bunuel'in filminden Sabuncu'nun uyarladığı yerli *Gündüz Güzeli*'ndeki 'cinsel

Müjde Ar, *Kupa Kızı* filminin bir sahnesinde, 1986

Müjde Ar, *Kupa Kızı*
filminin bir sahnesinde, 1986

fanteziler', bir 'aydın mastürbasyonu'dur kuşkusuz. Çünkü Sabuncu, *Gündüz Güzeli*'ni ne kadar yerlileştirmeye çalışmışsa da filmin özündeki yabancı etkileri atamayıp, inadına Bunuel'e sadık kalmıştır.

Bütün bunlara karşılık Atıf Yılmaz'ın *Aaahh Belinda* ve *Hayallerim, Aşkım ve Sen*'i gibi tümüyle 'düş filmi' ve cinsel fanteziler açısından da temel örneklerden biri *Kupa Kızı*...

Filmin öyküsü, kocasıyla cinselliğini yaşayamayan Nilgün (Müjde Ar) üzerine kurulmuştur. Sürekli çocukluk günlerini ve genç kızlık dönemindeki aile baskılarını düşleyen Nilgün'ün cinsel soğukluğu, yıllar öncesinden mi kaynaklanmaktadır? Karışık duygular içinde bir 'evlilik yaşamı' süren genç kadın, birtakım düşler peşindedir. Rüyasında, bir kumsalda kocasının kollarından tutup sürükleyerek iki yabancı erkeğin kollarına attığı bir tecavüz sahnesi yaşar. Kocasının (Tarık Tarcan) gözleri önünde iki erkekle sevişmeye zorlanan Nilgün, çakıl taşlarının üzerine çökerken tecavüzcülerin yüzlerinde kocasının hayalini görür. Bir gün kocasıyla tatil için gittikleri motelin karlı bahçesinde dolaşırken ayağı kayıp düşer. Ve kendisine yardım için uzatılan eli tutmak için baktığında bir an duraksar. Çünkü, adamın (Yalçın Boratap) elinde Vat 69 viski şişesi vardır. Sapı, tutması için ona çevrilmiştir... Bu bir 'düş' değil, gerçektir... Ve viski şişesinin sapı düşlerine girdiğinde bir penisi simgeler...

Filmin bir başka düş sahnesinde ise Nilgün, kocası tarafından tasma takılıp bir köpek gibi sürüklendiğini görür. Üzerinde açık pembe bir gecelik vardır. Atlı Spor Kulübü'nün bahçesinde sürüklenirken, kocası tarafından da kamçılanır. Ne var ki bu 'cinsel fanteziler', Madam Emilya'nın (Nisa Serezli) randevuevine gidip, öğleden sonraları 14.00 ile 18.00 arasında çalışmaya başlamasıyla birer 'düş' olmaktan çıkacaktır... "Buraya niye gelir erkek milleti, karısıyla yapamadıklarını yapmaya gelir," diyen Madam Emilya'ya ve müşterilerinin her türlü fantezilerine ister istemez boyun eğecektir.

İşte tüm düşlerini, Emilya'nın randevuevinde gerçeğe dönüştüren Müjde Ar, çeşitli cinsel deneyimler geçirir. Örneğin 'tramvaycılık oynayan' yaşlı bir sapıkla ayakta sevişir. Sonra da müşterinin kutu içinde getirdiği yapay bir penisle çarşafların üzerinde kendi kendini tatmin eder. Kameranın Müjde Ar'ın çıplak vücudunu diz, bacak ve göbek gibi parçalı olarak yakın planlarla görüntülediği bu ustalıklı sahneler, son derece ekonomiktir. Yani, cinsel çeşitlemelerin görüntü dili sınırlıdır, müstehcen tuzaklara düşülmez. Sonuç olarak, Başar Sabuncu, kahramanı Nilgün'ü randevuevinde yaşanan 'cinsel fanteziler' de 'frigite', yani soğuk bir kadın olmaktan da kurtarır. Çünkü, bir dolu serüvenden sonra, kocasının kolları arasında cinsel mutluluğa kavuşacaktır.

EROTİK DÜŞLERİN ÖNCESİ VE BİR 'CİNSEL DRAM'

Geriye dönersek, yönetmen gözüyle Türk sinemasında 'ilk cinsel fanteziler'i Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Halil Refiğ'in bazı filmlerinde görürüz. Özellikle de bir 'aksesuvar düşlemi' içinde verilen bu fantezilerde fetiş duygular ön plandadır.

İşte 1960'dan sonra çevrilen Metin Erksan'ın *Suçlular Aramızda* filmi, cinsel çeşitlemeler konusunda sinemamızın başlıca örneklerinden biri sayılır. Siyah derili zenci uşağıyla sevişen sosyete dulu Leyla Sayar, sekreterinin külotlarını kasasında saklayan işadamı milyarder Ekrem Bora, bu 'fantazya'nın 'erotik oyuncakları'dır.

Cinsel yaşamlarında değişiklik arayan, ancak bu tür hayallerle doyuma ulaşabilen kent soylu çarpık yüzler, çarpık kişilikler görülür film boyunca. Ve Metin Erksan, görüldüğü gibi 'burjuva cinselliğinin dramı'nı *Kupa Kızı*'ndan tam 22 yıl önce gündeme getirir.

HEM SÖMÜRÜLEN HEM DE MINCIKLANAN FANTEZİLER

1970'lerde 'seks avantürleri' 1974'ten sonra da 'seks komedileri'yle sürüp giden 'cinsel çeşitlemeler', artık görsel zenginliğini yitirir. Çünkü, kışın buz gibi soğukta karlar üzerinde, at sırtında, kayıkta, bisiklet üzerinde çekilen sevişme sahneleriyle her ne kadar fantastik görüntüler elde edilebiliyorsa da tüm bu eylem biçimleri, zorlamanın, yapay sergilemelerin dışına çıkamıyor. İster istemez bu fanteziler karşısında; "Yahu, manyak mı bunlar? Böyle diken üzerinde de sevişilir mi?" diyorsunuz.

Bu açıdan baktığımızda yönetmenlerin kafalarında canlanan hayallerin, birden nasıl çarpıklaştığını, önüne gelenin sinema adına fantezileri nasıl mıncıkladığını şaşırarak görebiliyorsunuz. İşte bu dönemin fantezileri, böyle bölük pörçüktür. Bir yama gibidir... Ne öykülerin akışı içinde toplumsal bir eleştiri getirebilirler, ne de cinsel hayallerin incelikli bir 'komedi'sini yapabilirler.

MÜJDE AR'IN 'CİNSEL ANARŞİZM'İNDEN YAŞAR KEMAL EROTİZMİNE

1981 yılından sonra Türk sinemasında artık 'oyuncu düşleri' ağırlıktadır. Yani erotik düşleri, fantezileri yönetmen gözüyle değil de film öyküsü içindeki kahramanın gözüyle yaşarız. Kadının iç dünyasını, günlük yaşamını, bunalımlarını ve özellikle de dibe itilmiş cinselliğini geçmişteki aşırı tutucu baskılarla bütünleştiren filmlerdir bunlar. Örneğin Şerif Gören'in *Gizli Duygular*'ı bu aşamada ilginç örneklerden biridir kuşkusuz. Cinselliğini yaşayamayan bakire kız rolünde izlediğimiz Müjde Ar'ın fantezileri, daha sonraki yıllarda çevirdiği *Kupa Kızı*'nda olduğu gibi hayli çılgıncadır.

Düşler başkaldırıcı, deyim yerindeyse 'cinsel anarşizm' sınırlarına tırmanır. Müjde Ar, Atıf Yılmaz'ın *Adı Vasfiye* ve *Aaahh Belinda*'sıyla hem düşleyen, hem de düşlenen bir kadın imajı yaratır giderek.

Müjde Ar'lı filmlerdeki 'cinsel fanteziler', Fakir Baykurt'un *(Yılanların Öcü)*, Çetin Altan'ın *(Bir Avuç Gökyüzü)*, ve Yaşar Kemal'in *(Yer Demir Gök Bakır)* beyazperdeye uyarlanan romanlarıyla sürüp gider Türk sinemasında. Şerif Gören'in *Yılanların Öcü*'ndeki 'üçlü sevişme düşü' (Kadir İnanır, Serpil Çakmaklı, Nur Sürer), Ümit Elçi'nin *Bir Avuç Gökyüzü*'nde görüş günü bir tutuklunun tel örgüler arasında iri göğüslerini açan kadına

Nur Sürer, Serpil Çakmaklı ve Kadir İnanır, *Yılanların Öcü* filminin sahnelerinde, 1984

baka baka doyuma ulaşması bu konuda değişik iki örnektir. Zülfü Livaneli'nin ilk yönetmenlik denemesi *Yer Demir Gök Bakır*'da ise şu sahneyi izleriz; Muhtar rolündeki Yavuzer Çetinkaya, dilekçe yazmak için köyün kızlarından birini (Yasemin Alkaya) sorgular. Evde baş başadırlar. Muhtar "Anlat" der. Kız anlatır:

"İçeri girdik. Girer girmez İbrahim uçkuruma el attı. Ben koyvermedim kendimi. Sonra arkadaşı geldi."

Muhtar, birden şehvetle heyecanlanıp kızın sözünü keser:

"Donuna el atmıştı hani. Çabuk söyle, söyle..."

Kız, heyecanlı bir sesle konuşmasını sürdürür:

"İbrahim üstüme atıldı. Bir de baktım elinde bir bıçak. Elbisemi kesip beni çırılçıplak koydu. Elbisemi götürüp ateşe attı. Sonra bana sarıldı. O da çıplaktı. Teni öyle bir sıcaktı ki. Deli olacaktım. Erkek teninin tadı hiçbir şeyde yok. Sonra üstüme çöktü... Yavaş yavaş kendimi koyverdim." Kız anlattıkça sorgulama giderek karşılıklı bir 'orgazm fantezisi'ne dönüşür. Ağız ağıza gelip yere çökerlerken plan kesilir.

Film, bir yönetmen olarak Zülfü Livaneli'nindir. Ama, bu 'şalvarlı fantezi' ya da 'köy erotizmi' Yaşar Kemal'indir.

PAYLAŞILMAYAN FANTEZİLER VE BİR CİNSEL ÖDEŞME

Yavuz Özkan, 1993 yılında çektiği *Bir Sonbahar Hikâyesi*'nde, mutsuzluğa dönüşen bir ilişkiyi, evli bir çift arasındaki yabancılaşmayı sorgular. Bir finans şirketinin sahibi rolündeki Can Togay, üniversite hocası genç ve güzel eşini neden aldatır? Eşinde bulamadığı nedir? Paylaşmak istediği ama paylaşamadığı gizli cinsel fantezileri midir? İstediği nedir kocasının? Erkeğinin bir başka kadınla, iş arkadaşlarından birinin karısıyla ilişkisini öğrenen Zuhal Olcay, filmin bir sahnesinde şöyle sorar:

"Söyler misin, o kadının yaptığında seni heyecanlandıran şey ne? Fantezilerin varsa bana söylemeliydin. Belki ben de tat alırdım onlardan. Kocamın nelerden hoşlandığını bilmek isterim."

Can Togay'ın eşine verdiği yanıt ilginçtir:

"Gel ulan orospu çocuğu, beni şey yap gibi şeyler..."

Ama asıl ilginç olan Zuhal Olcay'ın karşı tepkisidir:

"Bunu ben de söyleyebilirdim orospu çocuğu!.."

Genç karı-koca arasındaki uyumsuzluk, cinsel yabancılaşma özellikle de Togay'ın canlandırdığı tiplemeden gelmektedir. Eşi rolündeki Zuhal Olcay, gerçekte kocasıyla fantezilerini paylaşmaya hazırdır. Cinsel isteklerine açıktır. Üstelik kocasına da âşıktır. Ne var ki yakışıklı kocanın fantezilerinde aşağılanma olgusu ağır basar. Yani mazoşist bir kimliği vardır. Metresi rolündeki Sinem Üretmen tarafından tokatlandıkça, aşağılandıkça cinsel doyuma ulaşabilir ancak. Baştan çıkarıcı şuh davranışlarıyla, arzu uyandıran sarışınlığıyla 'gizemli metres' tiplemesine öylesine 'cuk' oturmuş ki Sinem Üretmen. Gerçekte de, çeşitli

Kaan Girgin ve Zuhal Olcay, *Bir Sonbahar Hikâyesi* filminin bir sahnesinde, 1993

cinsel çeşitlemeleri, fantezileri evindeki kadınlarda değil de dışarıda arayan ve cinsel tabuları ancak onlar aracılığıyla yıkan evli erkekleri, Sinem Üretmen'in başarıyla canlandırdığı bu deneyimli 'çok özel kadın'lar doyurabilecektir elbet. İşte *Bir Sonbahar Hikâyesi*'ndeki bu ikilinin araba içi sahnelerinde konuşmalarıyla, sevişme biçimleriyle birbirlerini nasıl aşağıladıklarının somut bir kanıtıdır. Kimlik uyumuyla cinsel doyum sanki bu ikiliye özgüdür sanırsınız.

Can Togay arabayı sürerken yanında oturan metresine: "Eteğini sıyır" der. "Sıyır, sıyır..."

"Aşağılık herif... Karını donsuz gezdiremiyorsun değil mi? Cevap ver, piç... Karın her istediğini yapıyor mu artık?"

Erkek suskun, arabayı sürmektedir. Kadın, eteklerini sıyırır, kalçalarına dek... Erkek, ellerini dizlerine uzatır, okşayarak yukarılara doğru çıkar. Sonra naylon çoraplı, parıldayan bacaklarının iç taraflarına doğru kayar elleri. Sonra kadın, birden yanından kalkarak, yüzü ona dönük biçimde kucağına oturur ve: 'Hiç böylesini yapmış mıydın?' der.

Direksiyondaki erkekle yüz yüzedirler. Heyecan doruktadır. Öpüşüp sevişirlerken kadın konuşmasını kesik kesik sürdürür:

"Bas gaza!... Hadi!... Bassana!... Sonuna kadar bas gaza!.."

Bir 'uçuş'u simgeleyen bu erotik sahne, bir Yavuz Özkan fantezisidir. Ve kim bilir, böyle hızla giden bir araba içinde sevişmek ne kadar heyecan vericidir. Sylvia Kristel'in ün yaptığı

filmi *Emmanuelle*'de uçak koltukları üzerinde seviştiği gibi. Uçak bir yana, araba koltukları üzerinde seks yapmak ne kadar heyecan verici bir duygu olmalı ki, Kanadalı yönetmen David Cronenberg, *Çarpışma*'da *(Crash)* 'metalik cinsel ilişkinin keşfine çıkar film boyunca. Hem de Deborah Kara Unger, Holly Hunter ve Rosanna Arquette gibi birbirinden güzel, birbirinden erotik üç kadının eşliğinde... Ve Yavuz Özkan'dan üç yıl sonra...

"Araba ve uçak içinde sevişmek ne kadar heyecan vericidir" derken burada tekrar durup bir hatırlatma yapalım istedik. Sharon Stone'nun *Temel İçgüdü (Basic Instict)* filmini izlediyseniz sıra dışı bu tür süper heyecanların nasıl ölümcül sonra noktalandığını da duyumsayabilirsiniz. Böyle bir olayı yaşamasanız da.

Elbette *Temel İçgüdü*'nün ilk değil devamı olan ikinci filminden söz ediyoruz. Yönetmen Paul Verhoven, süratle yol alan bir otomobilin içindeki Stone ve zenci sevgilisinin sevişmesini hız kullanarak tetikliyor. Nemfomanyak bir kadın karakter olan Catherine Tramell, bu araba içi sahnesinde, yüksek dozda uyuşturucu almış zenci sevgilisini cunnilungus (oral seks) mastürbasyonuyla doyuma ulaştırırken, o daha fazlasını ister. Ve araba hızla sulara gömülür. Bu bir 'ölümcül doyum' mu ya da 'ölümcül bir son mudur tartışılır. Nerede kalmıştık? *Bir Sonbahar Hikayesi*'nin Zuhal Olcay'ında mı?

Serap Aksoy ve Fikret Kuşkan, *C Blok* filminin bir sahnesinde, 1994

'Mazlum eş' Zuhal Olcay ise cinsel açıdan 'ikinci keman' olmanın acısını yaşarken, birden kendini öğrencisi 'âşık genç' Kaan Girgin'in kollarında bulur. Üniversite sıralarının birinde, genç öğrenci ayakta, hoca otururak sevişirler. Sarılma ve öpüşmelerden sonra Olcay kendini toparlar, öğrencisinden özür diler.

Aslında bu bir an meselesidir. Yalnızlık duygusunun getirdiği bir sığınmadır. Kocası tarafından aldatılan, gururuyla oynanan bir kadının bilinçdışı davranışıdır...

Ancak filmin sonunda kocasına: "Bir adamla yattım..." dediğinde 'masumiyet'in büyüsü bozulur. Bir 'cinsel ödeşme'nin de altı çizilmiştir böylece.

Aynı yıl bir 'araba seksi' sahnesini de Zeki Demirkubuz'un ilk filmi *C Blok*'da görürüz. Bu betonlaşan kentin, bu göklere tırmanan dev blokların kapalı kapıları ardında neler yaşanmaz ki? Kopma noktasına gelen tek düze bir evliliğin mutsuz kadını Tülay (Serap Aksoy), hizmetçisi Aslı (Zuhal Gencer) ve kapıcının içe kapanık oğlu Halet (Fikret Kuşkan)...

Hanımının elbiselerini giyip "Bak ve iste bu kadını" deyip onun yatağında Halet'le sevişirken çok yüksek tonda sesler çıkarır. Bazı kadınların bu eylem sırasında çığlık atıp isterik sesler çıkarmaları doruklara tırmanan bir orgazmın doğal yansımasıdır.

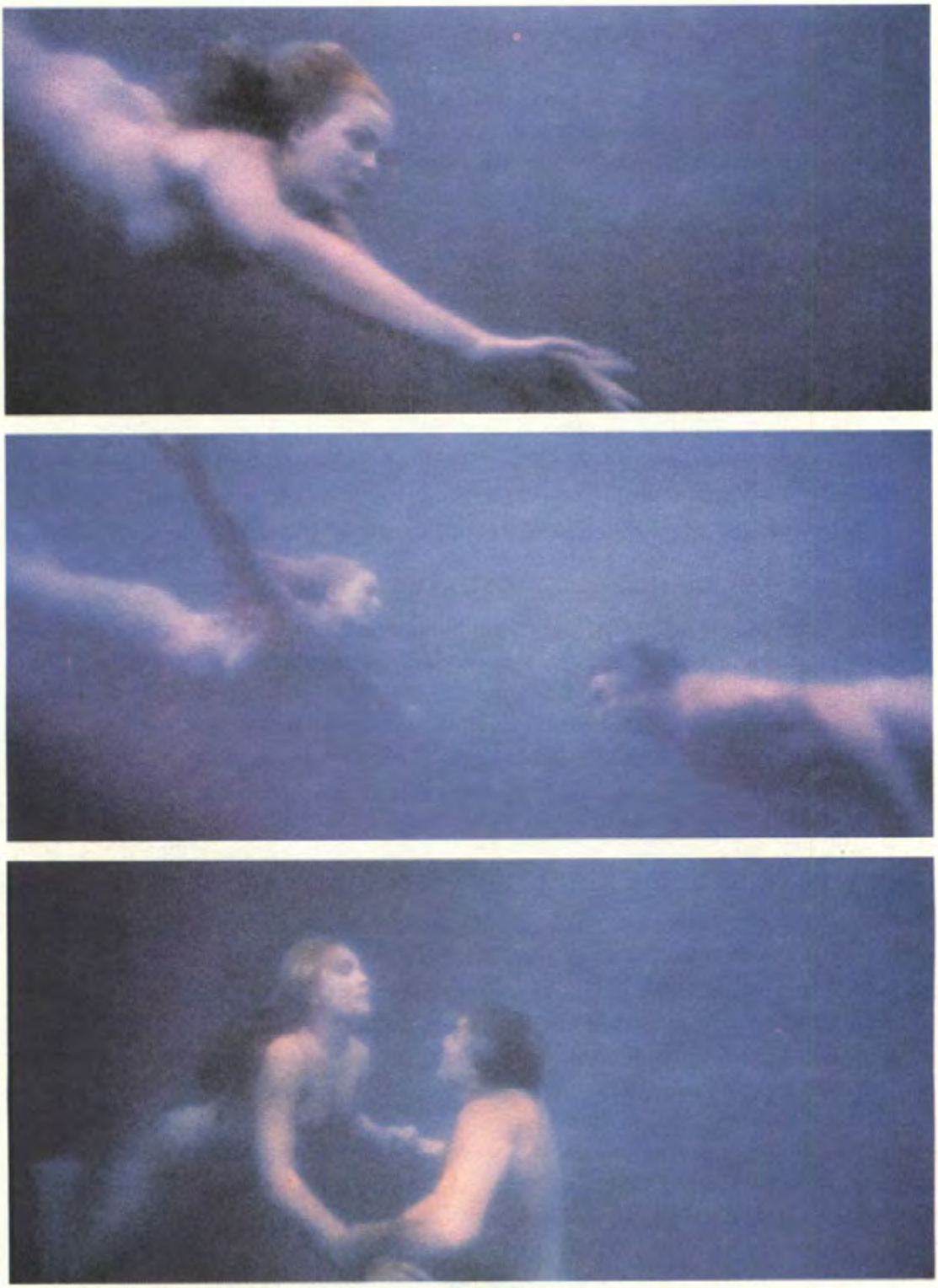
Ancak bu sahnelerdeki dublaj yapay ve sesler abartılıdır. Hizmetçi Aslı acaba bu tavrıyla kime özenmektedir? Hanımına mı, kim bilir? Tülay hizmetçisini kapıcının oğluyla yatağında sevişirken yakalar, onları bir süre izler, Aslı'nın çıkardığı sesleri dinler. Yine Tülay, beton sitelerin karşı yakasındaki sahil kenarına arabasını park ettiğinde üç gençle karşılaşır. Gençlerden birinin cinsel tacizine uğrar. Ancak garip bir teslimiyet içindedir, okşanmasına, bacaklarının ellenmesine, arabanın içinde etekliğinin çıkarılmasına karşı koymaz. Düzülmeye hazırdır sanki... Bu sırada iz süren kapıcının oğlu yetişip onu kurtarır.

Boynundaki koca bir çürükle, örselenmiş bacaklarıyla eve dönen Tülay'ın filmin başından beri bunalımlı bir burjuva kadın kimliği taşıdığını anlarız anlamasına. Ama böyle Bunuelvari irade dışı cinsel bunalım gösterisi Zeki Demirkubuz'u çok aşar... Ve sık sık bir bunalım simgesi olarak görüntüye giren, aşağıdan yukarıya ya da eğrilmiş biçimdeki devasa beton siteler de kurtaramaz Demirkubuz'u yazık ki...

Filmin bir başka sahnesinde, yağmurlu bir gecede arabayı tenha bir yere park ederek duran kocası (Selçuk Yöntem) yanında oturan eşi Tülay'ın boynunu okşar önce. Sonra karısına sarılır, kürkünü omuzlarından indirir. Tülay'ın düşünceli yüzünü yakın plan bir çekimle arabanın yan camından görürüz. Kocası arkasında gidip gelirken bir eli cama dayalıdır. Gözleri sabit bir noktaya takılı kalmıştır sanki. Duyarsızdır. Kapıcının oğlunu mu düşünmektedir, yoksa sahil kenarındaki cinsel tacizi mi anımsamaktadır?

Tülay, sonunda kapıcının odasında kapıcının oğlu ile de yatar. Yerde, halıların ve Halet'in çıplak vücudu üzerinde. Soyunmadan, dizlerinin üzerine sıyrılan elbiseyle... Bu kez cinsel denetim Tülay'ın kontrolü altındadır. Çıplak bir erkek bedeninin üzerinde gidip gelirken, hizmetçisi Aslı gibi abartılı sesler çıkarmaz. Sadece boğazından çıkan çok ince bir ses duyarız orgazm sırasında...

Tüm bu sahnelerde Serap Aksoy (bazı nedenlerle) sınırlı bir cinsellik sergiler.



Nurseli İdiz ve Beklan Algan, *Kız Kulesi Aşıkları* filminin sahnelerinde, 1993

HERA İLE LEANDROS YA DA HANGİ MİTOLOJİ ESTETİĞİ?

İrfan Tözüm, *Kız Kulesi Aşıkları*'nda mitolojik bir öyküden yola çıkar. Hera ile Leandros efsanesinden. Düşle gerçek arası gel gitlerle yaşanan bu fantastik öykünün kahramanı yorgun bir şairle fener bekçisinin güzel kızı Nesibe'dir. İntihar eden fener bekçisinin günlüklerini okuyan şair, birden geçmişin karanlıklarına dalıp mitolojik kahraman Leandros'la özdeşleşir. Bu kimlik değişimi içinde fener bekçisinin kızı Nesibe de Hera olup çıkar. Günlükler, Kız Kulesi ve özellikle de Nesibe, şairi etkisi altına alır. Sevişirler. Mum ve fener ışıkları altında, kayalar üzerinde, sularda...

Kız Kulesi Âşıkları'nda gerçekte öykünün genel atmosferi açısından cinsellik ve bir 'masal erotizmi' ağır basıyor ilk bakışta. Nesibe rolündeki Nurseli İdiz'in cömertçe çırılçıplak soyunduğu sualtı çekimleri bu yoğunluğun ilginç görüntüleri belki.

Ne var ki İdiz'in cesurca (anadan doğma) soyunduğu 'sualtı erotizmi' içeren sahnelerde veya diğer sevişme görüntülerinde olsun bir 'mitoloji estetizmi'nden söz edilemez. Bebek gibi aydınlık bir yüzü olmasına karşılık İdiz'in dolgun ve olgun vücut yapısı asla böyle Hera gibi düşsel cinsellik içeren bir mitoloji kahramanına uygun değil. 'Estetik duygusu'

Nathalie Heroux ve Mehmet Ali Erbil, *Bay E* filminin bir sahnesinde, 1994

Bay E, (Sinan Çetin, 1994)

eksikliğini yalnızca Nurseli İdiz'in bu role cuk oturmayan aşırı yuvarlaklıklarında değil, biraz da Tözüm'ün görüntü dizisinde aramak gerekmez mi? Ve aynı zamanda Leandros rolünde izlediğimiz Beklan Algan da göze batan bu estetik uyumsuzluğun bir başka görüntüsü...

KLİP EROTİZMİYLE CİNSEL FANTEZİ

Yine araba içi bir sevişme sahnesi...

Sinan Çetin'in *Bay E*'si reklam kuşaklarına özgü bir klip havasıyla açılır. TV sunucusu İsmet rolündeki Mehmet Ali Erbil'ın parmakları karısı Leyla'yı canlandıran Kanadalı manken Nathalie Heroux'un dudakları arasındadır. Öpüşürler... Ardından plonje bir çekim sonucu İsmet'in yaramaz elleri aşağılara doğru kayar. Bir eli direksiyonda diğeri de Leyla'nın elbisesi altında, bacakları arasındadır... Bu sahneler, eğer kaçırmamışlarsa erotomanlara *Le Feu Sons La Paeu* adlı filmi anımsatacaktır kuşkusuz. Fransız yönetmen Gerard Kikoine, izleyiciyi şoke eden bir erotizm gösterisi sergiler 'araba seksi' sahnelerinde...

Sinan Çetin, arabadaki karı-kocanın sevişmesini yolları üzerinde rastladıkları bir mağaraya taşır bu kez. Bu 'devam sahnelerinde' İsmet, Leyla'nın sırtını duvara yapıştırarak ayakta sevişir. Leyla'nın etekleri yukarda altı çıplaktır. İsmet'in hayvansı inleyişi, Leyla'nın yakın plan görüntülerde dudaklarının açılışı sırasında araya savaş sahneleri girer. Uçaklar, bombalar,

Meral Oğuz ve Ekrem Bora, *Yumuşak Ten* filminin sahnelerinde, 1994

Yumuşak
ten
PENTA FİLM

Yumuşak
ten
PENTA FİLM

Lâle Mansur ve Haluk Bilginer, *Nihavend Mucize* filminin bir sahnesinde, 1997

havada vızıldayan mermiler, makineli tüfek sesleri, Leyla'nın boşalmayı yansıtan yüzü... Yine uçak sesleri, bombalar... Bir orgazm patlamasının simgesel anlatımıdır bu. Leyla ile İsmet'in 'cinsel boşalım'ını bu 'ara görüntüler'le, savaş sahneleri kolajıyla anlarız, duyumsarız...

Bir dönemlerin 'salon filmleri yönetmeni' Orhan Aksoy da sinema yaşamındaki erotik sahneler içeren ve ilk kez oyuncusunu çırılçıplak soyduğu yeni bir tür dener *Yumuşak Ten*'le. Bu filmi çektiği yıl 1994 olduğuna göre, Aksoy 64 yaşındadır. Yani olgunluk dönemini yaşayan bir sinemacı olarak bir 'cinsel tutku'nun filmini yapma sırası gelmiştir. Hazır elinin altında Meral Oğuz gibi son dönem Türk sinemasının cinselliğini sınırsızca sergileyen bir kadın oyuncu da olduğuna göre...

Ancak roman yazmak için pavyonda konsomatrislik yapan, inandırıcılıktan uzak kadın tipi bir yana, Meral Oğuz'un kapak kızları pozlarında bir çıplaklık sergilemesi de oldukça yapay kalır. Jartiyerli, siyah çoraplı her kadın, görüntü olarak dikkat çekebilir belki. Ama bu bağlamda, fetiş kaynaklı iç çamaşırlardan önce vücut estetiği önemlidir. Meral Oğuz, sıradan bir Amerikan yönetmeni olsa da Gregory Hippolyte imzalı filmlerdeki bir Shannon Whirry ya da bir Delia Sheppard olmadığı gibi, Orhan Aksoy da bu tür sahnelerde abartının tuzağına düşer. Sonuç kaba bir teşhircilik...

Hele, Meral Oğuz'un birden üzerindeki sabahlığı çıkarıp, bir balerin çevikliğiyle ayaktaki Ekrem Bora'nın kucağına atlaması, bacaklarını beline dolaması. Bu pozisyonda ayakta sevişmeleri... Orta yaşın üzerindeki bir erkeğin, kucağındaki kadınla soluksuz sevişebilecek

kadar olağanüstü güç gösterisinde bulunması ne ölçüde inandırıcı olabilir? Bu pozisyon bir fantezi olarak düşünülse de... Bu eylem sırasında kameranın Bora'nın kucağındaki külotsuz kadına arkadan yaklaşması da 'cinsel estelik'le örtüşmeyen bir sahne. Yine banyo sahnesinde pupis tüylerine kadar cesurca açılıp saçılan Meral Oğuz'un boy çekimine geçilince duş altındaki vücudu kaba bir çizgiye dönüşüyor. Bora'nın karısını canlandıran Meltem Savcı ve hol çekimi sırasında arkadan, külotsuz görüntülenen kiralık kız rolündeki Duygu Ankara için de aynı sorunlar geçerli. İyi ama, 'cinsel estetik'le örtüşmeyen bu görüntülerde tüm kusur, soyunan kadın oyuncuların çıplak bedenlerinde mi? Bu sorunları aşmak, bir yönetmenin her tür bedensel çirkinliği kamufle etme becerisine, özellikle de estetik yorumuna bağlıdır biraz da...

DAYATMA FANTEZİSİ VE BİR 'DERİNDEN ÖPÜŞME'...

Yaşam ve cinsellik, Yavuz Özkan'ın son dönem filmlerinde birlikte yürür, 'iç-içe'dirler... Bu ikilemin gerçekte birbirleriyle barışık olmamaları, sırt sırta durmaları da insan doğasına aykırıdır. Ve o bir dönemlerin eski filmlerinde kalan, el ele tutuşarak gökten zenbille bebek indiren sevgililer dünyası gibi... Bu bağlamda sözünü ettiğimiz aykırılık, cinselliğin insan yaşamından dışlanıp kadın-erkek ilişkilerinin yapay bir 'duygu sömürüsü' biçiminde ele alınmasından kaynaklanıyor. Elbette bu tür yaklaşımların eylem öncesi, duygusal açıdan bir 'cinsel romantizm' olacaktır. Ama, 1960'lı yılların 'fermuarı kapalı' o eski filmlerindeki gibi değil.

Özkan'ın 1995'te yönettiği *Bir Kadının Anatomisi*'nde cinsellik olgusu, temel öykünün içinde yer alır. Bu bağlantı her türlü cinsel fantezilere açık, doyumsuz bir kişiliğin sahibi endüstri tasarımcısı Metin (Uğur Polat) tiplemesiyle verilir. Filmin bir sahnesinde Metin, iç mimar eşi Sibel'e (Hülya Avşar), diskoteğe dönüştürülmek için iç dekor çalışmaları yapılan eski fabrikada tasarımla ilgili bir film izlettirir. Ayaktadırlar. Cam bölmeli ofiste yalnızdırlar ama çevrede çalışan işçiler vardır... Bu izlence sırasında Metin, birden karısına eğilip fısıldar:

"Seni çok istiyorum... Çaktırmadan önüme geç..."

Metin, Sibel'in arkasına geçmiştir bile...

"Sürtünsene biraz..."

Genç kadın çevreden görülme korkusu içindedir:

"Görürler, yapma lütfen, yapma görecekler..."

Metin, kendini kaptırmıştır bu cinsel oyuna.

"Devam et!.." der. Ardından sürtünmeler, "Yapma, lütfen!.." tekrarları, sonra kesikleşen fısıltılar. Birlikte izledikleri multivizyon perdesinde uçuşan martı ve delice akan şelale görüntüleri. Arada bir Hülya Avşar'ın yakın plan yüzü, ayakta sürtüşen çiftin arkalarından baş çekimleri. Bu, argo edebiyatındaki deyimiyle 'dayamacılık' ya da 'Fordculuk' eylemi, günümüz politikacılarının ağzından düşürmedikleri moda deyimle 'dayatma'ya sonunda teslim olmuştur Sibel. Bu 'dayatma fantezisinden de giderek zevk aldığı yüz ifadesiyle verilir.

Seks filmi oynatan sinemada bilet kuyruğuna giren kadınlar...

SEKS FİLMİNDE KADINLAR MATİNESİ YAPILDI

● Kadınların telefonla istekleri üzerine bu uygulamaya başlayan sinemada salona 2 yer göstericiden başka erkek girmiyor

Aslında Metin'in bu erotik fantezisinin öncesi de vardır. Mutfak sahnesinde lavaboda arkası dönük eşine Metin'in arzu dolu bir bakış atması, sürtünerek sevişme isteğinin ipuçlarını verir.

'Fantastik dünyaların yönetmeni' denince, elbette akla ilk gelen 'ünlü usta' Atıf Yılmaz'dır. Özellikle de son dönem Türk sinemasında bu konunun ya da türün uzmanı sayılır. 1997'de yönettiği *Nihavend Mucize*'de bu eğilim tümüyle öne çıkar. Fantezilerle erotizm içiçedir. Film, erotik bir düş sahnesiyle açılır. Soluk kırmızı çarşaflar üzerinde Haluk Bilginer'le Lâle Mansur sevişmektedirler. Belden yukarısı çıplak iki vücut, birbirlerinin bedenleri üzerinde, Bilginer'in elleri Mansur'un iri, çıplak göğüslerinde, şekilden şekile girerler. 'Bir bale sevişmesi' ya da 'bale estetiği' deseniz, değildir. Ya nedir? Kabaca bir 'fantastik yatak güreşi' midir? Bu 'bunalım düşü', Haluk Bilginer'in gözüyle verilir.

Cinsel bilimci Shere Hite'in ünlü anket sorularını yanıtlayan genç bir kadın, ağız yoluyla (Cunilingus) 'klitoral uyarılma fantezisi' konusunda ilginç bir deyim kullanır:

> "Cunilingus çok tatlı, sevecen ve gerilimlidir. Yasaklandığı için erotiktir. Bir tür 'derinden öpüşmek' gibi bir şey..."

Böylesine bir 'derinden öpüşme' sahnesini Umur Turagay'ın 1997'de yönelttiği 'ilk uzun metrajlı sinema filmi' olan *Karışık Pizza*'da görürüz. Filmin bir sahnesinde Meltem Cumbul ile Cem Özer sevişmektedirler. Bu sahne, kapısı yarı açık yatak odasının aralığından, yani dairenin salonundan görüntülenir. Kamera röntgenci, bir başka deyişle 'dikizci bir göz' gibidir. Biz, gangster Celal rolündeki Cem Özer'i göremeyiz. Kapı aralığından beline kadar görülen yalnızca, yatağa sırtüstü uzanmış Cumbul'dur. Ya Cem Özer, Cumbul'un neresindedir? Film boyuncu askılı elbisesiyle, tam yerine oturmuş şuh kadın Emel rolüyle cinsel bir defile sergileyen Cumbul'un bu sahnesinde yataktaki başını sağa sola inleyerek çevirdikçe aşığının nerede ve hangi pozisyonda olduğunu anlarız. Hele, klitoral orgazmın aşamasına geçildiğinde "Yala, yala!.." dedikçe.

Karışık Pizza'nın ardından gelelim 2000'li yıllara: Kutluğ Ataman'ın, Perihan Mağden uyarlaması *İki Genç Kız* adlı filminin araba sahnesinde bu kez, cunnilungus (oral seks) eylemi tersine gelişir. Yani yönlendirici olan kadındır. Film, bir araba sahnesiyle açılır. Leman rolündeki Hülya Avşar, Moskova uçağına yetişmek üzere olan işadamı dostu Şevket'i (Cengiz Sezici) araba koltuğu üzerinde ağzıyla doyuma ulaştırır. Ve ardından Şevket, pantolon düğmelerini iliklerken, Leman başını kaldırıp dudaklarına bulaşmış spermleri siler.

Filmin ilerleyen sahnelerinde bir de mastürbasyon sahnesi izleriz. Sipariş almak üzere gelen bakkal çırağı Çetin, kapı eşiğinde Leman'ın sabahlığı içindeki yarı açık göğüslerinden etkilenmiştir. Asansöre bindiğinde Leman'ı düşleyerek kendi kendini tatmin eder.

Ya pop müziği şarkıcısı Teoman'ın yönettiği *Balans ve Manevra* adlı filmin bir sahnesindeki cinsel pozisyona ne dersiniz? Koltukta çıplak bacaklarını iki yana açan kızın önünde eğilmiş Teoman'ın başı neredeydi? Teomanvari eko-komik bir cinsel fantezi de bu galiba...

TÜRK SİNEMASINDA YABANCI ETKİLER VE CİNSELLİK

Yıl 1964. Sürekli, yukarılara doğru tırmanan film sayısı bakımından hızlı bir dönem yaşanmaktadır Türk sinemasında. Çekilen film sayısı 180'e ulaşmıştır.

Beyoğlu'ndaki sinemalardan birinde Norman Wisdom'ın Türkçe adıyla *Enayiler Kralı Daldan Dala*, adlı bir filmi oynamaktadır. Bir süre sonra filmin birinci yarısı bitmiş, antrakt olmuştur. Bekleme salonunda Yeşilçam'ın ünlü yönetmenleri, senaryocuları ve yapımcıları bir aradadır: Ertem Eğilmez, Osman Seden, Hulki Saner, Nejat Saydam, Bülent Oran, Sadık Şendil, Sırrı Gültekin...

Hararetli hararetli konuşmaktadırlar:

"O banyo sahnesi benimdir."

"O şey trüğü var ya, hani kız kaçar. O da benim."

"Ağbiler, ben hepinizden önce tabanca numarasını çekeceğim."

"Patenti bende, hiç tanımam, ben filmime başladım bile..."

Evet, bu konuşmalar bir 'fantezi' değil gerçektir. Ve ünlü sinemacılarımız bir sinema salonunda bir yabancı filmi, böyle ayaküstü paylaşıyorlar. Bu ilginç paylaşmanın asıl adı neydi? 'Yağmacılık mı, korsanlık mı, ya da daha açık bir ifadeyle 'hırsızlık' mı?

O yıllarda, Çetin Emeç'in yayın yönetmenliğini yaptığı *Ses* dergisinde olayı biraz yumuşatarak "Türk Sinemasında Kleptomani" başlığıyla yazınca ortalık karıştı. Onlara göre bu eylem 'etkilenme', 'esinlenme', 'adapte etme', 'ilham alma'ydı, başka bir şey değildi. 'Çalma', 'yağmalama' ve 'araklama' ise hiç değil...

"Yılda 150 film çevrilen Türk sinemasında herkes çalmaya mecburdur" diyen yapımcı Nusret İkbal ise, bu tartışmanın sürüp gittiği yıllarda en yürekli sinemacılardan biri olmuştu. Çünkü meslektaşlarının yabancı filmlerin 16mm'lik kopyalarını gizli gizli evlerde ve yazıhanelerde izleyip, nasıl yağmaladıklarını bir tanık olarak çok iyi biliyordu.

AYDINLAR DA ETKİLENİR

Türk sineması tarihinde 'yabancı kaynaklı etkiler'in bir başka yansıması da özellikle dil bilen 'sıradışı yönetmenler'in filmlerinde görülüyordu. Çünkü 'batının izcileri' olan, '64 jenerasyonundaki aydın yönetmenlerin yararlandıkları yabancı kaynaklarsa, yurt dışında ve Türkiye'deki özel sinema kuruluşlarında izledikleri filmlerle, Paris'teki Yüksek Sinema Bilimleri Enstitüsü'nün yayınlarıydı. Ayrıca dönemin *Cinemonde, Photoplay, Screen Stories* gibi popülist eğilimli dergileriyle, *Pozitif, Cahiers du Cinema, Sight and Sound* gibi kuramsal sinema dergileri bulunmaz bir hazineydi. İşte yabancı etkilerin giderek yoğunlaştığı dönemde bu ikinci yazıyı yazdım: "Türk Toplumundan Kopmuşlar ya da Kaçış Sineması Üzerine"

O yıllarda Türk Sinematek Derneği, Yılmaz Güney ve Lütfi Ö. Akad hariç, başta Metin Erksan olmak üzere Halit Refiğ'e, Duygu Sağıroğlu'na karşı acımasızca bir savaşa girmişti. Müthiş bir saldırı vardı. Öyle ki, bir darağaçlarının kurulmadığı kalmıştı. Sinematek Derneği'nin yayın organı olan *Yeni Sinema*'dan, benim yazdığım bu başlıklı yazı geri döndü. Derneğin yöneticilerinden Onat Kutlar yazıyı iade etmişti. İadenin gerekçesi de belli değildi. Yazı bir süre sonra bir başka dergide (*As*, sayı 1, Temmuz 1969) yayımlanınca yine ortalık karıştı. Elbette bu kez ayağa kalkan, kalburüstü yönetmenler oldu. Ve yazının çıkmasından kısa bir süre sonra Orhan Günşiray'ın Atıf Yılmaz'la ortaklaşa kurdukları film şirketinin 'gizli bar'lı yazıhanesinde karşılaştığım Metin Erksan'la kapıştık. Şemsiyesiyle üzerime yürüyen Metin Erksan'la aramıza Günşiray girmişti. Kaldı ki Erksan, bir grup gazeteci arkadaşla tuttuğumuz, hayranı olduğumuz bir yönetmendi. (Bugün de bu duygu değişmiş değildir. Erksan'ın sinemasal yanlışları ne olursa olsun, Türk sinemasının yaşayan tek auteur yönetmenidir.) Yine o yıllarda Erksan'ı tuttuğumuz için adımız 'Metinoman'a çıkmıştı ve bu adı bizlere Halit Refiğ yakıştırmıştı.

YABANCILAŞMA SERÜVENİNİN İLK AYAK İZLERİ

Yılların ardında kalmış anı kırıntılarını tazeleyen nostaljik bir takılmadan, bir uzun girişten sonra konunun örneklerine geçebiliriz. Türk sinemasında genel olarak ilk etkilenme ve yabancılaşma bilindiği gibi Muhsin Ertuğrul döneminde görülür. Çünkü Ertuğrul, Rusya ve Almanya'da sinema çalışmaları yapmış bir yönetmendir. Doğal olarak bu yabancı kültürün izlerini, öğretilerini kendi sinemasına taşıyacaktır. Ancak, daha sonraki yıllarda, özellikle de 1958'den başlayarak bu eylemin en açık biçimleriyle şirazesinden çıktığını ve piyasa yönetmenlerinin elinde tam bir yağmacılığa dönüştüğünü yazının girişinde verdiğimiz benzer örneklerle görebilmek mümkündür. Kaldı ki bu 'toplu yağmacılık eylemi', istenirse sayısal olarak da verilebilir.

İşte 206 film çekilen 1965 yılında, Giovani Scognamillo'nun bir araştırmasına göre bu sayının yalnızca 11'i 'ulusal edebi kaynaklara dayanıyor'sa, çalakalem yazılan 195 senaryonun nerelerden yürütüldüğünü de siz düşünün.

Nezihe Becerikli, *Deniz Kızı* filminin bir sahnesinde, 1944

Şimdi biz, tümüyle ya da sahne sahne, plan plan aktarılan batı kaynaklı filmlerin yanı sıra, bu yabancılaşmanın önemli bir parçası olan cinselliğe bakalım. Biz her şeyi, özellikle de cinselliği ve kadını sonradan tanıyan, sonradan yaşayan bir toplum olduğumuza göre, dış etkilerle Türk kadınını sinemada nasıl yabancılaştırıyoruz? Evet, Türk sinemasındaki 'cinsel yabancılaşma' serüvenini bu pencereden izlemeye çalışalım.

YABANCILAŞMA AKSESUVAR CİNSELLİĞİYLE Mİ BAŞLADI?

Sinemamızdaki cinsel yabancılaşma en belirgin biçimde, yanılmıyorsak kadın tiplemelerinde başlar. Bu ilk örneklerinden biri Baha Gelenbevi'nın 1944'de yönettiği *Deniz Kızı*'dır. Hawai adalarına özgü erotik bir giysi olan 'sarong'la film boyunca kamera karşısına çıkan Nezihe Becerikli, bu tür egzotik atmosferli filmlerin prototipi haline gelen bir Dorothy Lamour kopyasıdır.

Fantastik giysi ve takılarla desteklenen bu 'aksesuvar cinselliği' daha sonraki yıllarda Hulki Saner'in, *Nilüfer Orman Çiçeği*'ndeki Liane özentisi bir tiple, yani Cavidan Dora ile sürüp gidecektir. Ta ki dişi Killingler'e, dişi Fantomalar'a kadar...

YABANCILAŞMADA ELEŞTİRMENLER SUÇ ORTAĞI MI?

1944'den başlayan yabancı kadın tiplemelerini ve 1974'e kadar uzanan aksesuvar cinselliğini bir yana bırakırsak, bu süreç içinde bütünüyle yabancı etkiler taşıyan, olaylı iki film görürüz. 1957'de Şakir Sırmalı'nın *Kamelyalı Kadın* ve Lütfi Ö. Akad'ın 1959'da yönettiği *Yalnızlar Rıhtımı*. Her iki filmin de kadın oyuncusu Çolpan İlhan'dır. *Kamelyalı Kadın* Türk sinemasında tartışma yaratan ilk filmlerden biridir. Gerçekten o dönemlerde tüm eleştirmenleri karşısına alır.

Çünkü, Sırmalı'nın bu filmi bir soyutlaştırma denemesidir. *Kamelyalı Kadın*'ın kaynağı ise filmin isminden anlaşılacağı gibi Alexandre Dumas, *Fils'in La Dame aux Camelias* adlı ünlü romanıdır.

1936 yılında efsane kadın Greta Garbo'nun canlandırdığı, dantelli ipek mendile kan tüküren Marguerite Gauter, Sırmalı'nın yerli versiyonunda Çolpan İlhan olmuştur. Çolpan İlhan, bu cinsel melodrama tip olarak uygun düşse de Şakir Sırmalı'nın soyutlaştırdığı öyküde giderek yabancılaşacaktır. Ne İlginçtir ki, Sırmalı'ya 'vur abalıya' misali acımasızca saldırılırken, iki yıl sonra bazı eleştirmenlerimiz Lütfi Ö. Akad'ı, *Yalnızlar Rıhtımı*'ndaki mizansen uygulayımı nedeniyle '1960 Türkiye'sinin en büyük rejisörü' diye ilan edeceklerdir. Oysa tümüyle özentili, bizden olmayan kişiler, garip bir rıhtım atmosferi, dillerde bir 'yalnızlık edebiyatı', yabancılaşan cinselliğiyle bir bar şarkıcısı Çolpan İlhan.

Şarkıcı kadını, Türkiye'de değil de yabancı bir ülkenin gemici barlarından fırlayıp Galata rıhtımına kazara düşmüş sanırsınız. İyi ama o yıllarda Galata rıhtımında böyle gemici barları var mıydı? Anlaşılan Lütfi Ö. Akad, Fransız sinemasının 1936 yılından kalma

Cavidan Dora ve Göksel Arsoy, *Nilüfer Orman Çiçeği* filminin bir sahnesinde, 1960

'ozansı-gerçekçi' atmosferini Yeşilçam'a taşımak istemişti. Ne var ki yıllar sonra Akad, bazı eleştirmenlerin övgüleri yüzünden yanlışlığı nerede yaptığını anlayıp, şunları söyleyecektir:

> "*Yalnızlar Rıhtımı*, bir estetizm gösterisidir, kuru gürültüdür. En eksiksiz şekliyle Antonioni estetizmine varır."

Demek ki bazı eleştirmenlerin heyecanlanıp "bin defa yaşa, bin defa varol" diye alkış tuttukları usta yönetmenin mizansenleri ve sahne düzenlemeleri bile Antonioni etkilerini taşıyordu. Akad, yine yıllar sonra günah çıkartarak bu gerçeği şu sözleriyle vurgular:

> "Batı özentisi filmler yapıyor, kendimiz seyredip kendimiz beğeniyorduk. Batıcılık yanlışında sinema yazarları suç ortağımızdı."

BUNALIM FİLMLERİNDE CİNSELLİK GİZİ

Türk sinemasında cinsellik ve bunalım filmlerinin en kişisel biçimiyle birbiri ardına gündeme geldiği dönem 1960-1966 yılları arasıdır. Bu ara dönemde başta Metin Erksan olmak

üzere Halil Refiğ, Atıf Yılmaz gibi sinemanın çizgi dışı sayılan ünlü yönetmenleri çalışmalarını 'soyut estetik' adına sürdürmektedirler. Alain Resnais, Fellini, Bunuel ve Antonioni'nin etkileriyle bu aşamadaki cinsellik yaklaşımları da entelektüel kaygılar içinde ister istemez yabancılaşacaktır. Bu dönemlerde, Halit Refiğ'in 'başucu kitapları'nın, sadizmin babası Marquis de Sade ve mazoşizmin babası Leopold von Sacher-Masoch'a ait olduğu bilinir.

İşte, cinsellik ve bunalımları yabancılaştırarak sergileyen dönemin en ilginç filmleri Halit Refiğ'in *Yasak Aşk*'ıyla, Metin Erksan'ın *Ölmeyen Aşk*'ıdır. *Yasak Aşk*, Refiğ'in ilk filmidir ve bu ilk denemesinde oldukça başarılı da sayılır. Ne var ki Nilüfer Aydan'la Cahit Irgat'ın birlikte göründükleri rüya sahnesi Bunuel'in; sevişme bölümleri de George Stevens'in etkilerini taşır. Yaşlı bir kocayla bir 'çocuk kadın'ın öyküsü üzerine kurulan filmde Nilüfer Aydan'ın bunalımı yer yer yabancılaşıyorsa da başarılı bir oyun tutturduğu gözden kaçmaz. Filmin çekimi sırasında çok ilginç özel bir durum; yönetmen Halit Refiğ'in, Yılmaz Duru'nun eşi Nilüfer Aydan'la bir 'yasak aşk' ilişkisi kurmasıdır. Aydan'ın bu başarısı, film içinde film yaşayıp, yönetmenle özdeşleşmesinden kaynaklanır kuşkusuz. Ancak Halit Refiğ, kendini filmin konusuna benzer bir aşka kaptırıp, aynı duyguları yaşamasına karşılık, Bunuelvari etkilerle filmin özüne yabancı kalması, elbette şaşırtıcı sayılmamalı. Çünkü bir yönetmen dış kaynaklı sinemanın kişisel bunalım ürünlerine takıntılı bir hayranlık duyuyorsa, halkından kopmuş bir aydın gibi tuzağa düşüp kendi özüne de ister istemez yabancılaşacaktır.

İşte bu tür yabancı bunalım yansımalarını Erksan'ın o müthiş ve hırçın filmi *Ölmeyen Aşk*'ında da görürüz. Filmin özüne, 'kara sevda' uğruna bir öç alma tutkusu, ya da sınır tanımayan bir sadizm gösterisi egemendir.

Leyla Sayar ve Ekrem Bora, *Suçlular Aramızda* filminin bir sahnesinde, 1964

Halil Türkmen, *Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filminin sahnesinde, 1966

Daha önceleri Bunuel, William Wyler gibi uluslararası sinema ustalarına kaynaklık eden Bronte'nin *Rüzgârlı Tepe* adlı ünlü romanı bu kez beyazperdeye Erksan tarafından uyarlanmıştır. Filmin baş kişilerinden Kartal Tibet'in canlandırdığı Ali, kaşlarının üstüne yıktığı rolöve tipi şapkasıyla, sürekli başını yanlamasına kırıp aşağıdan yukarıya doğru bakışlarıyla, tıpkı George Stevens'in *Devlerin Aşkı*'ndaki James Dean ya da bir Jet Rink benzeridir. Özellikle de filmin finalinde Ali'nin Yıldız rolündeki Nilüfer Koçyiğit'i yarı ölü olarak tepelerde sürükleme sahnesini filmi İzlediğim sinemada seyircilerin nasıl tepkiyle karşıladıklarını unutmak mümkün değildir:

"Hayvana bak ölüyü sallıyor..."

Kaldı ki Erksan'ın bir konuşmada açıkladığı gibi; 14 yaşındaki bir ölünün üzerindeki tepinme sahneleri Ertem Eğilmez tarafından kesilmiştir. Kesintiye uğrayan sahnelere karşılık final, Erksan'ın tutkulu dünyasına uygun biçimdedir. Çünkü Erksan'a göre "aşk bir deliliktir." İşte yanaşma Hamza'nın oğlu Ali, âşık olduktan sonra delilikten de öte Landru tipi sado-mazoşist duyguları alabildiğine yaşar.

Böyle tiplemeler elbette ki gerçek yaşamda da vardır. Ötelere gitmeye ne gerek; özellikle sevgililerinin yataklarına dayak atarak giren ve maço erkek komplekslerini bu tür cinsel işkencelerle doyuma ulaştırmaya çalışan psikopat ruhlu ünlü jönlerimiz yok mu Yeşilçam'da?

Yukarıda örneklerini gördüğümüz gibi kahramanlarının davranış biçimlerine yerli öğelerle değil de çoğu kez yabancı etkilerle yaklaşan Erksan sinemasından bir başka iki ilginç çalışma, *Suçlular Aramızda* ve *Sevmek Zamanı*'dır. Gerçekte her iki filminde de öykü ve kuruluşuyla, genel çizgisi içinde toplumumuza özgü nitelikler taşıdığı inkâr edilemez. Örneğin *Suçlular Aramızda*'nın hikâyesi, gerçek bir gazete haberinden alınmıştı. *Sevmek Zamanı* ise tanımadığı bir kadın fotoğrafına âşık olan bir boyacının düşsel dünyası çevresinde gelişiyordu. Ne var ki *Suçlular Aramızda*'da Ekrem Bora'nın metresi Leyla Sayar'ın çıplak vücudunu paralarla örttüğü sahnelerle *Sevmek Zamanı*'nda, Sema Özcan'la Müşfik Kenter'in birbirine uzak, sırt sırta durdukları bölümlerin yabancı etkiler taşıdığı bir gerçektir. Buna karşılık Erksan, soyut bir estetik adına da olsa resimlerle konuşan bir sinemacıydı. Ayrıca da "ben kendim için film yapıyorum" diyecek kadar da yürekli.

Türk sinemasında yabancılaşma olgusu, aynı yılları kapsayan süreç içinde romancı yazar Cengiz Tuncer'in, ilk ve son yönetmenlik denemesi, *Sevmek Seni* ve Alp Zeki Heper'in *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* ile sürüp gider. Bunalım ve cinsellik, bu karmaşa içinde tam bir arapsaçına döner. Her şey bir giz içindedir. *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'nin bir sahnesinde Mine Cezzar elbisesiyle havuza girer, filmin jönü Halil Türkmen elinde tabancayla heykel kadına kur yapar. Simgesel bir sevişme biçimidir bu. *Sevmek Seni*'de Beklan Algan'la Selma Güneri yıkık bir kilise avlusunda buluşurlar. Kırık bakışlar ve birbirine uzak iki insan, sisli bir Haydarpaşa Garı'nın sabahı. Film Cengiz Tuncer'in, görüntülerse Visconti'nindir. Ne var ki trajik serüvenli bu iki film de sinemalarda oynayamadığından halk önüne çıkamaz. Sanki yönetmen Alp Zeki Heper'in sessiz ve bilinmeyen ölümü de trajik değil midir?

CİNSEL YABANCILAŞMANIN SON DÖNEMDEKİ ÖRNEKLERİ

Özellikle 1960 ve 1966'lı yıllar arasında konuyla ilgili en uç örnekleri gördük. Halit Refiğ'in *Şehrazat*'ı, Atilla Tokatlı'nın *Denize İnen Sokak*'ı, Osman Seden'in *İki Aşk Arasında*'sı bu dönemin diğer filmleridir.

Peki günümüz Türk sinemasında 'cinsel yabancılaşma' nerededir? Hangi uçlara varmıştır? Türk sinemasının 80'li yıllardan sonra çeşitli cinsel arayışlara yönelip bir cinsel devrim geçirdiği son döneme baktığımızda elbette yeni örneklerini göreceğiz. Örneğin Atıf Yılmaz'ın *Dul Bir Kadın*'ındaki Müjde Ar, Nur Sürer ikilisinin çırılçıplak sarılarak yatışları, Paolo ve Vittoria Taviani Kardeşlerin, *The Subversives* adlı filmlerindeki sahnelere ne kadar da benzemektedir. Yıllar önce çekilen bu filmin bazı sahnelerinde iki kadın aynı durumları yaşarlar. Atıf Yılmaz, sözünü ettiğimiz bu sahneleri çekerken Taviani kardeşlerden mi etkilenmiştir? Ya da çekim sırasında düşlediği, bir fotoğraf mıdır? Eğer bu sorunun yanıtını ikinci durum oluşturuyorsa bu elbette garip bir rastlantıya dayanan aydın işi bir yabancılaşma örneğidir. Hem öz, hem de biçim olarak bu tür bir cinsel yabancılaşmayı, Başar Sabuncu'nun Bunuel'e 'nazire' olarak yaptığı *Kupa Kızı*'nda da bir dizi çeşitleme halinde görürüz. Biçimiyle değil de özüyle yabancılaşan bir 'masum film'de Nisan Akman'ın

Goretta'dan uyarladığı, *La Dantelliere / Dantelci Kız* kopyası *Beyaz Bisiklet*'tir. Filmin özü içinde yerli olan yalnızca Sedef rolünde Derya Arbaş'ın sevinçleri, umutları ve bir de tipik bir Türk kızı olan Songül Ülkü'nün davranış biçimleridir.

Şimdi geldik son dönem Türk sinemasının ürettiği ve biçimiyle de Antonioni-Losey karışımı bir film olan *Dolunay*'a. Dış ülkelerden gelen konuk bir sinemacı filmi izlerken sormuştu:

"Yanılmıyorum değil mi, bu bir Türk filmi?.." demişti.

Evet, sayın yabancı konuk yanılmamıştı. Çünkü *Dolunay*, bir Türk filmi ve yönetmeni de Şahin Kaygun'du. Gizemli bir villada, gizemli bir cinsellik bunalımı yaşanır. Ve saçlarını gözlerinin üzerine nostaljik bir yansımayla düşürüp, 1950'li yılların Veronice Lake'ini anımsatan Aslı Altan, bu cinsel yabancılaşmayla öylesine uyumludur ki.

Kaygun, *Dolunay*'da fotoğraf sanatından gelen ustalığıyla bir dil araştırmasına yönelirken, şiirsel bir anlatımı da gerçekleştirdiği yadsınamaz. Ancak *Dolunay* Türkçeye çevrilmesi mümkün olmayan soyut bir şiir gibidir.

Erotizm ve cinsellik konusunda Türk sinemasının yabancı filmlerden zaman zaman etkilenmesi, dönemin koşulları içinde kaçınılmaz bir olguya dönüşür. İşte *Dolunay*'ın ardından izlediğimiz *Medcezir Manzaraları* böyle bir olgunun örneklerinden. Mahinur Ergun'un yönettiği filmin bir sahnesinde Kadir İnanır, Zuhal Olcay'ı duvara yapıştırarak, ayakta ve yağmur altında sevişir. Olcay'ın çizmeli bacakları yağmurluğunun altından çıkıp İnanır'ın beline dolanırken, yakın planda dudaklarının şehvetle açılıp kapanışını görürüz. Kuşkusuz Adrian Lyne'nin *Dokuzbuçuk Hafta* adlı filminin bir benzerini izleriz bu sahnelerde. Ne var ki bir banka müdürünü oynayan Kadir İnanır, ne bir Mickey Rourke; ne de Zuhal Olcay bir Kim Basinger'dır...

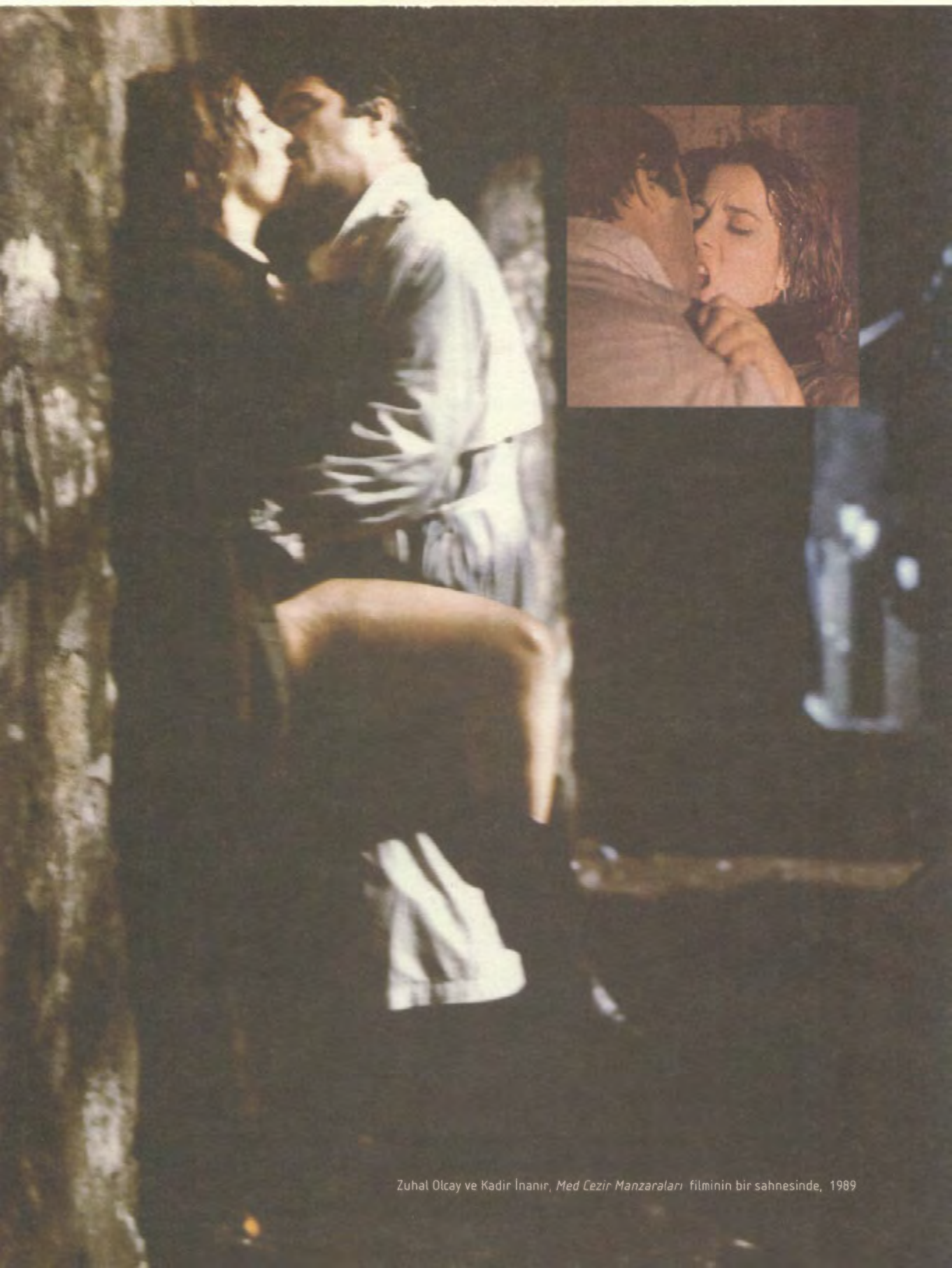
Çünkü filmin en erotik olması gereken bir sahnesinde Kadir inanır, Zuhal Olcay'ın gömlek düğmelerini birer birer açıp, "içine bir şey giymemişsin" derse de, kamera çıplak göğüslerini göremeyecektir. Çünkü Türk sineması zaman zaman erotizm konusunda belli sınırlan kaldırırken, çoğu kez de böyle önemli sahnelerde ünlü oyuncularımızın koşullarına teslim olacaktır.

Mustafa Altıoklar'ın 1992 yılında çektiği *Denize Hançer Düştü* bir başka ilginç örnek. Filmin son sahnesinde Nur Sürer, sisli bir Beyoğlu sabahında dolaşırken, Galatasaray Lisesi önündeki banklardan birinde oturan gariban takımından bir sakallıyla, hemen oracıkta 'merhabasız' ilişkiye girer. Sokaktaki lümpenle tiyatro sanatçısı entel kadının bir bankın üzerinde sevişirken gidiş gelişlerini kamera bir elektrik direği arkasından görüntüler.

Bu ilginç ve düşsel bir 'cinsel fantezi' olabilir görüntü açısından. Mahinur Ergun'un *Medcezir Manzaraları*'ndaki yabancılaşma kaynağı belli. Ama Mustafa Altıoklar'ın bu 'cinsel gizemi'nin sırrını doğrusu çözemedik... "Özgün bir yabancılaşma' örneği neden olmasın ki?

Belki de 'cinselliğin sürrealistçesi'dir. Kim bilir? Elbette Türk filmi olması için, kilim ya da ağzı lahmacun kokan cart kırmızı atkılı bir türkücü göstermeye gerek yok. İnsan insandır. Yaşadığı toplumun yapısına ve temel sorunlarına göre soluk alır. Bunalımlar da böyledir. Ya da yanılan biz miyiz?

Müjde Ar ve Nur Sürer, *Dul Bir Kadın* filminin bir sahnesinde, 1985



Zuhal Olcay ve Kadir İnanır, *Med Cezir Manzaraları* filminin bir sahnesinde, 1989

Lâle Mansur ve Şener Şen *Amerikalı* filminin sahnelerinde, 1993

Müjde Ar,
Vahşi Sevgili
filminin bir
sahnesinde, 1997

Müjde Ar, Perihan Ümran ve Selçuk Özer *Vahşi Sevgili* filminin bir sahnesinde, 1977

Esin kaynağı olan bu sahne Atıf Yılmaz'ın 1993'de yönettiği *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*'da görülür. Bu, Sungu Çapan'ın deyimiyle 'popolar fora'[32] sahnesidir. Gece avına çıkan erkekten dönme iki kadın bindikleri taksinin içinde birden eteklerini sıyırıp, külotsuz popolarını arka camdan, onları izleyenlere sunarlar.

İlginç bir gösteridir bu...

Sinemaseverler 1970'li yıllarda, Corine Clerry ile Franco Nero'nun oynadığı ve ülkemiz sinemalarında *Otostop* adıyla vizyona giren *Hitc-Hike* adlı filmi anımsayacaklardır kuşkusuz.

Sami Güçlü'nün 1996'da yönettiği ve aynı adı taşıyan yerli versiyon *Otostop* da bir iki değişikliğin dışında aynı konuyu içeriyor. İtalyan yönetmen Pasquela Festa Campanille önemli bir sinemacı olmayabilir. Ama filminin temelinde erotik bir gerilim vardır. Özellikle de kocası rolündeki elleri bağlı Franco Nero'nun gözleri önünde Corine Clerry'ye tecavüz edilen sahnede.

Bu vurucu anahtar sahnede Clerry, yalnızca vücuduyla değil, yakın plan çekimlerde gözleriyle, yüz ifadesiyle de oynamasını bilir.

[32] "Aykırı Bir Alemin Popüler Tasviri", Sungu Çapan, *Cumhuriyet*, 1 Nisan 1994

Neden bu bir 'anahtar sahne'? Çünkü Clerry, bu cinsel taciz sahnesinde önce doğal olarak karşı koyar. Bir süre sonra da tecavüz, geçmişteki bazı nedenler sonucu kocasına duyduğu nefret duygularıyla birleşince birden teslimiyete dönüşür. Ve giderek de elleri bağlı kocasının gözleri önünde tecavüz edilmekten zevk aldığını görürüz. Erotik bir dramdır bu...

Bizim *Otostop*'un bu sahnesinde ise 'nefret'le 'şehvet'in en ufak bir kıvılcımını göremeyiz. Böyle bir film için yönetmen seçimi yanlıştır ve de Sevda Demirel, böyle bir rolü yorumlayabilecek güçte bir oyuncu değildir. Ne filmin bütünü içinde, ne de elleri bağlı kocası rolündeki Salih Güney'in önünde eski sevgilisi Engin Koç'un tecavüz ettiği kadını oynayabilmiştir. Hep gergindir. Uzun bacaklarına ve dikkat çekici şuh görünümüne karşılık yapay bir cinsellik sergilemekten öteye geçemez. Hele rejisörün de oyuncu yönetimindeki beceriksizliği eklenirse estetik bir yorum bekleyen görüntüler iyice hantallaşır. Bu tür bir sahnede, eğer ahlakçı bir tutum engel oluşturuyorsa, o yönetmen bu filmi çekmemelidir. Çekerse de sonuç budur.

Sevda Demirel ve Engin Koç, *Otostopçu* filminin bir sahnesinde, 1996

TELEVİZYON - SİNEMA İLİŞKİLERİNDE CİNSEL POLİTİKA

Belgelere göre TRT, 1964 yılında kurulmuş ve 31 Ocak 1968'de programlı ve düzenli biçimde ilk kez Ankara'da TV yayınlarına başlamıştı. Daha önceki yıllara dönersek televizyon yayıncılığıyla ilgili çalışmalar 1948'de İstanbul Teknik Üniversitesi aracılığıyla ve 1952'deyse Yüksek Frekans Tekniği Kürsüsü Profesörü Mustafa Santur'un başvurusuyla Türkiye'de ilk kez aşamalı olarak gündeme gelmiştir.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun kuruluşu ve çalışmaları bu yasa çerçevesi içinde ele alınırsa, TRT'nin 42 yıllık bir tarihi var demektir.

Çeşitli aşamaları içeren bu tarihsel süreç içinde TRT'nin yayın ilkelerine ters düşüp, makaslanan ya da sözleri kesilen ilk filmi hangisidir? Şimdilik elde konuya ışık tutan aydınlatıcı belgeler olmadığı için bu zorlu bir bilmecedir.

TRT CİNSELLİKTEN NE ANLIYOR?

1984, kesilip budanan filmlerin yoğunlaştığı bir yıldır. Bu nedenle TRT'nin makası karşı tepkilere ve çeşitli tartışmalara yol açar. Özellikle de Feyzi Tuna'ının TRT adına çektiği *Üç İstanbul* dizisi o yıllarda konunun gündeminde ve baş köşededir. Önce soralım: TRT deneticileri filmleri neden kesip budarlar. Yayın ilkeleri nedir? TRT cinsellikten ne anlıyor? Kesilen sahneler hangileridir? Sonra da bu soruların yanıtlarını örneklerle görelim.

Cinsellik, tarihin her döneminde, toplumun her kesiminde doğa gereği var olduğuna göre, tüm sanat dallarında bu eylemin çeşitli yansımaları görülecektir kuşkusuz. Ama, bu kaçınılmaz olgu TRT'nin yayın ilkelerine göre geçersizdir. Nasıl mı? İşte şöyle:

> "Richard Quine'in *Yasak Aşk*'ını izlediniz mi? Hayır filmin ne kötü bir melodram olduğunu yineleyecek değilim. Filmdeki öpüşme sahnesinin

nasıl makaslandığına dikkat çekmek istiyorum yalnızca. Kirk Douglas'la Kim Novak arasındaki ihtirası, en kısa yoldan simgeleyen bu sahneler tümüyle kesilip atılmıştı. Filmde bundan sonra nelerin yitirildiğini söylemeye gerek yok. Asıl ilginç olan, bu sahnelerin yanı sıra filmdeki tüm öpüşmelerin kesilmiş olmasıydı. Bu kez karı koca arasındaki, yani meşru olanları bile deneticinin hışmına uğramıştı! Kirk Douglas'ın başkasının karısı Kim Novak'ı öpmesi, haydi diyelim ki deneticileri rahatsız etti ki aslında bu da anlamsızdı. Çünkü film sonunda yasak aşkı mahkum eden ve evli evine köylü köyüne bildirisini veren ahlaksal finalle sonuçlanıyordu. Ama filmdeki karıkocaların, üstelik ateşi(!) bile olmayan öpücüklerini kesmenin bir anlamı var mıydı?"

Atilla Dorsay, "TRT'nin makasladığı öpücükler" adını taşıyan haberinde, bunları yazarken, Tunca Toskay yönetimindeki cinsellik anlayışını da böylece ortaya koymuş oluyordu. Ya Tunca Toskay'dan önceki Genel Müdür Macit Akman döneminde bu olgu nasıl gelişmişti? İşte Akman da *Üç istanbul* adlı dizinin bazı sahnelerinin kesime uğraması nedeniyle denetime karşı çıkan Feyzi Tuna'yı eleştirerek, TRT'nin cinsel politikasını şu sözleriyle açıklıyordu:

"Feyzi Bey kendini biraz fazla yetkili görüyor galiba. Bitmiş onun işi. Eserini TRT'ye teslim etmiş. Biz dışarıdan da film alıyoruz. Onu da kesiyoruz. Dışarıdaki rejisörler de bana böyle mi söylüyor yani. Mesela dışarıdan aldığımız filmlerin çoğu ya polisiye ya da seks konulu. Benim toplumum 40 saniyelik bir seks sahnesine tahammül edemez. Ben de onu kesiyorum, 3 saniyeye indiriyorum."

Demek ki uluslararası üne sahip yönetmenlerin filmleri TRT'nin makasıyla budanırken Feyzi Tuna da kim oluyordu? Hele, Amerikan yaşam biçimini bir dizi çarpık ilişkiyle sergileyen *Dallas*'ı makaslamasalar, Türk izleyicisi Akman'ın deyişiyle nasıl "tahammül" edebilecekti? Oysa ne kadar kesilip tırpanlansa da seks olgusu ve Amerikan aile yaşamındaki çürüme, söz konusu dizinin temel içeriğiydi. Ve Türk toplumunun bu diziyi soluk almadan, genel bir beğeniyle izlediği gerçekti. Kaldı ki PİAR'ın 1983 yılında yaptığı bir kamuoyu araştırmasına göre en çok özlenen yabancı dizi *Dallas*'tı. Yine kadın seyircilerin izlediği dizinin beğenilme nedenlerinden biri, alınan yanıtlara göre 'erotizm ve şiddet'ti.

MAKASLANAN GENELEV SAHNELERİ

Yerli dizilere gelince: Halit Refiğ'in, Halit Ziya Uşaklıgil'den uyarladığı *Aşkı Memnu* ile Feyzi Tuna'nın, Mithat Cemal Kuntay'dan uyarladığı *Üç İstanbul* TV'de en çok izlenen

ÜÇ İSTANBUL
BURCİN ORALOĞLU
NİLGÜN AKÇAOĞLU
AYDA AKSEL

dizilerin başında geliyordu. Buna karşılık olumlu olduğu kadar olumsuz eleştiriler alan ve çevresinde fırtınalar kopartılan *Üç İstanbul* dizisi, Ahmet Kabaklı ve Mükbil Özyörük'e göre tarihsel gerçeklere aykırıydı. Abartılmıştı.

Oysa, *Üç İstanbul* çöken bir imparatorlukla birlikte, giderek çürüyen bir çevreyi, yozlaşan ilişkileri iç içe başarıyla sergiliyordu. İşte öykünün kahramanı Adnan'la (Burçin Oraloğlu) ilişki kuran Miralay Hüsrev'in güzel karısı Belkıs (Ayda Aksel), Maliye Nazırı Sıtkı Paşa'nın kızı Süheyla (Nilgün Akçaoğlu), kader kurbanı Macide (Celile Toyon), erkek düşkünü Çıbanlı Zehra (Gülsen Tuncer), hayat kadını Flareti (Feride Karaca) böyle bir çevrenin kadın tipleriydi. Bu ilişkiler nedeniyle de "Türk kadınının iffetiyle oynanıyor" iddiasıyla eleştirilip, *Dallas*'la benzerlikler kurulan dizinin bazı sahneleri ve diyalogları makaslanıyordu. İşte makaslanan bazı konuşmalar:

Dağıstanlı Hoca: "Kanuni at sırtında can verdi, seninki kadın üstünde can verecek."

Bir başka sahneden,

Cevat: "Bu parayı kazanmak için canım çıkıyor. Bu diz kapakları için yılışık bir kadına katlanıyorum."

Kadın: "Müptezel bir insansın Cevat... Benden bile fahişesin."

Diyaloglarıyla birlikte makaslanan parçalarsa, imparatorluk döneminin genelev sahneleridir. Neden kesildi bu sahneler? Yoksa o dönemde genelev yok muydu? Genelev gerçeğini ortadan kaldırmak elbette ki mümkün değildi. Ama tarihin her döneminde var olan kimi gerçekler, günümüz Türkiyesinde bile bazı kesimleri tedirgin etmeye devam edecekti. İşte 7 Temmuz 1985 tarihli *Milliyet* gazetesinden konuyla ilgili bir haber:

> "Malatya'da fuhuşun arttığını göz önünde bulunduran Emniyet Müdürlüğü, kentte bir genelev açılması için vilayete öneride bulundu. Fuhuşun azalması için genelev açılmasının önemli bir etken olacağını belirten Malatya Emniyet Müdürlüğü bu konuda hazırladığı bir raporu Malatya Valiliği'ne sundu."

GÖNÜL YARASI DEĞİL MAKAS YARASI

TRT'nin acımasız bir makası var. Durmadan kesip biçiyor. "TRT ekranlarında, her on filmden yaklaşık dokuzu, kesilmiş olarak gösteriliyor" deniyor.

Gerçekten son yıllarda TRT soluk almadan işlevini sürdürüyor ve iyisine kötüsüne bakmadan 'vur abalıya' misali basıyor makası...

Ama Özdemir Birsel'in, *Yunus Emre*'si yanlış tanıtılıyormuş. Yücel Çakmaklı'nın *Kuruluş*'unda tarihsel hatalar varmış. Yücel Uçanoğlu'nun *Kıbrıs'ta Vuruşanlar* kovboy filmine benziyormuş. TRT deneticilerinin umurunda mı? Varsa yoksa ahlak koruyuculuğu, varsa yoksa muzır görüntü avcılığı. Tabii, o kesilen sahnelerde filmin akışının, öyküsünün nasıl zedelenip bağlantılarının nasıl bir anlamsızlığa dönüştüğü hesaba katılmıyor.

Hülya Koçyiğit ve Hakan Balamir, *Bez Bebek* filminin bir sahnesinde, 1987

Türkan Şoray ve Gülsen Tuncer, *Gramofon Avrat* filminin bir sahnesinde, 1987

İşte Sergio Leone'nin, *Bir Zamanlar Amerika*'sı; altı yerinden makas yarası olan 'kurban' filmlerden yalnızca bir tanesi. Balerin kızın soyunması, polisin sevişmesi, araba içinde Robert de Niro'nun sevgilisiyle aşk yapması, kesilen sahnelerin yalnızca üçü.

Bilinçsizce neden makas atılıyor? Gerekçesi müstehcenlik mi? Oysa hiç ilgisi yok. Özellikle de filmin son bölümlerinden biri olan araba içi sahnesi *Bir Zamanlar Amerika*'nın çok önemli bir çözüm noktasını içeriyordu. Yani üç saat uzunluğundaki koca filmin anahtar sahnesiydi. Çünkü Robert de Niro'yla sevgilisinin yirmi yıl neden bir araya gelemeyişleri, kesilen bu araba içi sahnesindeki konuşmalarla ortaya çıkıyordu.

Anlamsızca kıyıma uğrayan filmlerden biri de Engin Ayça'nın *Bez Bebek* filmidir. Birçok yerinden tırpanlanan film, sanki TRT denetiminin katliamına uğramış sanırsınız. Hadi, kocası hapiste olan Hülya Koçyiğit'in yasak aşk yaşadığı Hakan Balamir'e "Daha önce kadınlığımı bilemezmişim" dediği sahnenin budanmasındaki gerekçeyle, evlilik kurumunu küçük düşürdüğünü kabul edip, "bu görüntü muzırdır" diyelim: Ya hapisten çıkan Mehmet Akan'ın karısı rolündeki Hülya Koçyiğit'le yattıktan sonra "Su ısınık mı?" diye sorduğu sahne 'yasal' değil de neden 'muzır'dır? Eğer denetçileri korkutan ihanet olgusuysa, bu eylem zaten *Bez Bebek*'in ana metninde vardır.

Görüldüğü gibi TRT'nin cinselliğe nasıl yaklaştığı konusunda bizden ve yabancılardan çeşitli örnekler verdik. Televizyon ekranlarında izlediğimiz filmlerin onda dokuzu kesildiğine göre, TRT'nin makasından nasibini almış yüzlerce başka örnek gösterilebilir. İşte Yusuf Kurçenli'nin *Gramofon Avrat*'ı, Ömer Kavur'un *Anayurt Oteli*, Atıf Yılmaz'ın *Seni Seviyorum*'u, Nisan Akman'ın *Beyaz Bisiklet*'i, Halit Refiğ'in *Beyaz Ölüm*'ü, Süreyya Duru'nun *Fatmagül'ün Suçu Ne?* ve Zeki Ökten'in *Pisi Pisi*'si aklımıza gelen diğer filmlerden bazıları.

MUZIRLIK BUNUN NERESİNDE?

TRT'nin makası yalnızca cinselliğe, erotizme dayalı görüntüler peşinde koşacak değil elbette. En masum sahnelerde bile tıpkı bir CIA ajanı gibi kendince birtakım şüpheli anlamlar çıkarıp, inadına doğramaya devam edecek. Yapımcılar, denetçilerin bu konudaki aşırı titizliklerini(!) bildiklerinden TRT'ye gönderdikleri filmlerinin inceleme kuruluna takılmaması için kuşkulu buldukları birçok sahneyi kısaltıyor ya da tümüyle atıyorlar. Bu oto-sansüre karşılık yine de kesilip biçilmekten kurtulmanın imkânı yok. Her film, günahı olsun veya olmasın bir kez sırat köprüsünden geçecek...

İşte *Üç Tekerlekli Bisiklet*, garip bir şekilde doğranan filmlerden biri. Öyle ki, Ali rolündeki Ayhan Işık'la Haceri canlandıran Sezer Sezin'in birbirlerine ilk kez yakınlaştıkları sahnenin kesilmesine, filmin yönetmeni Lütfi Ö. Akad bile şaşırmış olmalı ki:

> "O sahneyi erotik bir sahne diye kesmişler herhalde. Ama o sahnenin kesilmesiyle Ali ve Hacer'in ondan sonraki yakınlıkları kavranamıyor. Ayrıca o sahne estetik olarak filmin içindeki en iyi parçalardan biriydi. Ve çok

Sezer Sezin, *Üç Tekerlekli Bisiklet* filminin bir sahnesinde, 1962

önemli bir sahneydi. Film eski olmasına karşın, o sahne bugün bile eskimemiş, güzel kalabilmiş sahneydi" diyor.

Yani 'eski usta' soruyor: "Muzırlık bunun neresinde?" ya da "Sizin muzırınız neresi oluyor?" Tabii her zamanki gibi yanıt yok.

İHANET TOPLUMA KÖTÜ ÖRNEK Mİ OLUYOR?

Elbette denetimin, sansürün amacı bir ulusun 'ar ve haya duygularını rencide etmemek' ve onu bu bakış açısı içinde savunmaktır. Buna kimsenin itirazı yoktur. Olamaz da. Ama evli bir kadının ihaneti, özendirilmeden psikolojik ayrıntılarla, haklı nedenlerle çağdaş bir eleştiriyle beyazperdeye getiriliyorsa kimse rahatsız olmamalı.

Anlaşılan ihanet olgusu denetçileri müthiş rahatsız ediyor. Sanki korkulu bir rüya görüyorlar. Atıf Yılmaz'ın bu konuyu içeren ama gerçekçi ve insancıl bir yaklaşımla ele aldığı *Mine*, denetime takılıp televizyon ekranlarında ancak yıllar sonra izleneceğine göre durum açık seçik ortada.

Bu arada denetçiler, Ziya Öztan'ın *Cahide* dizisinin son bölümündeki Rutkay Aziz'in yataktaki metresi Hale Soygazi'nin kocasına telefon edip; "Karınızı gelip alın" dediği sahneyi tırpanlamayı nasıl unutmuşlar hayret doğrusu! O kuş uçurmayan sıkı denetçilerin dalgınlığına mı geldi nedir?

Yeri gelmişken tartışmalı bir dizi olan *Üç İstanbul*'a dönelim yine: Dizideki kadınlar kocalarını aldatıp "Topluma kötü örnek oluyorlar mı?" sorusuna şu yanıtı vermişti Feyzi Tuna:

Türkan Şoray ve Cihan Ünal, *Mine* filminin bir sahnesinde, 1982

"Necip Türk milletinin kadınları ve erkekleri, televizyondaki filmde yer alan iki tane iffetsiz kadına bakarak, kendi ahlak anlayışlarını terk edecekler ve iffetsiz olacaklarsa bu iş bitmiş demektir zaten. O zaman bırakalım inceldiği yerden kopsun. Hem mahallede iki tane fahişe var diye, tüm mahallenin kadınları onlara bakıp fahişe mi oluyor? Saçma bir görüş bu."

Öte yandan, Arapların son yıllarda ülkemize akın etmesiyle, malum kadınlar 'ekonomiye' katkıda bulunuyorlarsa, bu fuhuş olayı geneli bağlamıyor ki. Ve kimseye de kötü örnek oldukları görülmüyor. Kendini 'İslam bilgini' olarak tanıtan *İslam'a Göre Cinsel Hayat* adlı kitabın yazarı ve Beyoğlu Büyük Piyale Paşa Cami eski imamı Ali Rıza Demircan'a kulak verirseniz; değil bu 'malum kızlar' televizyon bile Türk toplumuna kötü örnek oluyor.

"Karınıza sahip olmak istiyorsanız ona TV dizisi seyrettirmeyin" diyor Demircan. Ünlü *Dallas* dizisinin kadınları bizimkileri uykudan uyandırdığına göre 'İslam bilgini' haklı galiba. Evet, o *Dallas* var ya!.. Her şey onun başının altından çıkıyor.

ÖZEL TELEVİZYONLAR KIRMIZI NOKTALI FİLMLER

Ne var ki 1990'a gelindiğinde, sinema-televizyon ilişkilerinde pek çok şey değişecekti. CHP'nin eski lideri Bülent Ecevit'in bile sakıncalı bulduğu, yayından kaldırılan *Görevimiz Tehlike* ve bu arada 1983'te gösterimine son verilen *Dallas*'lı TRT dönemi gerilerde kalacaktı. Türk televizyonculuğunun çok kanallı yaşama geçişiyle yeni bir dönem başlıyordu. TRT'ninse özel televizyonların birbiri ardına devreye girmesiyle egemenliği kırılacak, buna karşılık yine de devlete bağımlı bir kurum olması nedeniyle resmi politikasından ödün vermeyecekti. Yalnızca özel kanalların çoğalmasıyla bu rekabet ortamı içinde derin uykusundan silkinip, biraz daha iyiye doğru toparlanmak zorunda kalacaktı.

1990 yılının başında Magic Box adıyla kurulan ve daha sonra da adı değişen İnter Star, Türkiye'nin ilk özel televizyon kuruluşuydu. Ardından Show, Kanal 6, HBB vb. devreye girdi. Yıllardan beri TRT'nin listesinde bulunan yasaklı filmleri özel televizyon kuruluşlarının satın alarak, üstelik orasını burasını budamadan gösterime sokmaları yenilikçi bir tavrın, çağdaş bir anlayışın sonucuydu. Bu ilk aşamada bazı özel televizyon kuruluşlarının ağır silahları cinsellik ve erotizmden oluşuyordu. Özellikle de Show TV'nin saat 24.00'ten sonra gösterime soktuğu 'kırmızı noktalı filmler'in bir kesim tarafından ilgiyle izlenirken, aşırı tutucu bir kesim tarafından tepkiyle karşılanması doğaldı. Bu gece filmlerinde sansür yoktu, ama bir özdenetim vardı kuşkusuz. Kaldı ki bu tür erotik ağırlıklı filmlerin, özellikle de gecenin belli saatlerinden sonra yayına sokulmasının başlıca nedeni küçükler ve aile kurumlarıydı. Amaç onları belli ölçüler içinde korumaktı. Elbette ki bu sorumluluk, yalnızca TV kurumları denetçileri için değil, cinsel ağırlıklı bir *Düş Gezginleri*'ni ya da *Gece Keyfi*'ni izlemek istemeyenlerle, bu tür filmleri tercih

edenler için de geçerliydi. Hele televizyon başındaki izleyicinin elindeki kumandayla zaping yapıp istediği kanalı seyretme özgürlüğü varsa... Ne var ki 10 aralık 1993'te devreye giren Türkiye'nin ilk şifreli özel TV kanalı Cine 5, 'zapping özgürlüğü'ne belli bir sınır getirir. Show TV'yle 'kırmızı noktalı film' uygulaması gerçekleştiren Erol Aksoy, yeni bir 'yol ayrımı'ndadır. Cine 5'e üye olma koşuluyla meraklısı, erotik ağırlıklı filmleri gönül rahatlığıyla izleyebilir. Hem de kesintisiz, sansürsüz ve reklamsız... Bu bir 'şifreli seks sömürüsü'dür kimi görüşlere göre. 'Muzır' bir yayıncılıktır...

İşte yıllar önce çok kanallı özel televizyon yaşamına giren günümüz Türkiye'si, şimdi tepkiyle, hoşgörü arasında kalan incecik bir çizgide savaş veriyor.

Hülya Avşar ve Aytaç Arman, *Fatmagül'ün Suçu ne?* filminin bir sahnesinde, 1986

TÜRK SİNEMASINDA VAMP ERKEKLER

Çıplaklık, Tanrı'nın dünyayı yaratmasıyla başlar. Önce Adem, sonra Havva. Elbette bu tarihsel sürecin başlangıcında 'ilk çıplak' Adem'dir. Ve Adem de, kaburga kemiğinden Havva'yı yaratır. Bu mitolojik öyküye göre Adem, yeryüzünde ilk çıplak erkektir ama 'vamp erkek' olarak ilk değildir. Çünkü Adem'i baştan çıkarıp günaha davet eden Havva'dır. Ve cennetten de bu günah yüzünden kovulmuşlardır? Adem ile Havva masalıyla başlayan çıplaklık, resim, heykel, gravür, kabartma gibi tarihsel kalıntılarda belli dönemleri sergilemişse de günümüzde bu olgu, uygarlığa geçişle birlikte bir mal gibi pazara düşürülmüştür. Özellikle de tüketim toplumlarında en çok sömürülen kadın çıplaklığıdır.

Son yıllarda reklam dünyasının giderek daha çok sömürdüğü kadın cinselliği, piyasaya sürülen mallarla bir yakınlığı olsun ya da olmasın sürekli kullanılır. En masum sunuluşuyla bile baştan çıkarıcıdır. Görüntüsüyse estetiktir. Ve ne kadar sömürülse de sonuçta kadın bir 'insan'dır. Pazara sürülen ya erkek çıplaklığı olursa? İşte bu da değişen dünyamızın ilginç pazarlama ilanlarından biri. 1991 yılının Kasım ayında Aydın yöresinde yayınlanan yerel *Ses* gazetesinden okuyoruz:

> "1.67 boyunda, 77 kilo ağırlığında, kahverengi gözlü, siyah saçlı, buğday tenli, 28 yaşında, evli, bir çocuk babasıyım. Zengin ve dul kadınlar için haftanın altı günü hizmetinizdeyim. Tek seans 500.000 TL'dir. Cumartesi ve Pazar günü, 1.000.000 TL'dir. Cuma günleri dini vecibelerim nedeniyle çalışmam."

İlanın sahibi Cemil Cura adlı Aydınlı bir fabrika işçisiydi. Olay gerçek yaşamın bir parçası olup, jigololuğa soyunan Cemil Cura, 'kiralık erkek' ilanıyla kendini bir cinsel meta olarak satışa sunuyordu.

DÜNYA SİNEMASINDA ÇEŞİTLEMELER

Uluslararası üne sahip yönetmenlerin filmlerinde 'çıplak erkek' görüntülerine sık rastlanır. Yatakta ve çeşitli mekânlardaki sevişme sahnelerinde, bir erkek oyuncu anadan doğma soyunsa da bir sakıncası yoktur. Kaldı ki Kirk Douglas ve Marlon Brando gibi evrensel şöhretler bu tür sahnelerde ölçülü ölçüsüz, yani üstsüz ya da altsız kamera karşısına çıkarlar. Örneğin Almanya'da yayınlanan *Cinema* dergisinin ek bir yayını olan *Sex im Kino 89* yıllığına göre bu açıdan Richard Gere, Tom Cruise, Anthony Delon ve Mickey Rourke günümüz dünya sinemasının 'en erotik' starlarıdırlar.

Daha eski yıllara dönersek Kirk Douglas'ı Joseph L.Mankiewichz'in, *There was a Crooked Man* adlı filminde çırılçıplak görürüz. Yalnızca başında kovboy şapkası, gözünde gözlüğü ve belinde tabancası vardır. Külotsuz poposu kameraya dönüktür. Yine bir başka sahnede çırılçıplak yürüyüp, yıkanmak için bir fıçının içine girer.

Ya Marlon Brando'nun oynadığı *Paris'te Son Tango* 1973 yılında her oynadığı ülkede çeşitli tartışmalar yaratan Bernardo Bertolucci'nin bu filmi, kimi görüşlere göre bir başyapıt, kimine göre de müstehcenlik sınırlarında dolaşan bir pornografi denemesidir. Örneğin popoya parmak atılan ve de ünlü 'tereyağlı' sevişme sahneleri kesilerek yıllar sonra vizyona girmişti ülkemiz sinemalarında. Oysa elli yaşındaki Marlon Brando'nun yirmilik Maria Schneider'le seviştiği sahnelerde aşağılanan bir kadınla onu aşağılayan bir erkeğin çıplak görüntüleri bugün için ne kadar da masumdur.

Bir dönem dünya sinemasının en erotik erkeklerinden Richard Gere ise Jim Mc Bride'in *Breathless* adlı filmindeki Valeria Kaprisky ile birlikle olduğu sahnelerde sürekli üstsüzdür. Kamera, Gere'i hep arkadan yani, popodan görüntüler. Erkek çıplaklığı konusunda en son örneklerden birini de 'Danıştay kararıyla' İstanbul sinemalarında gösterime girip, haftalarca kapalı gişe oynayan Jean Jacgues Beineix'in, *Betty Blue* adlı filminde görürüz. Bu ilginç filmin erkek oyuncusu Jean Hugues Anglade, izlediğimiz erotik gerilimli filmlerin en cüretkâr erkeğidir. Çünkü, bu kez kameranın alıcısı, çok hafif devinimlerle erkek kahramana hem arkadan hem de önden yaklaşmaktadır. Ancak erkeğin bacak arası gölgelidir. İzleyiciye bu sahneler önce itici gibi gelirse de filmin öyküsü içindeki doğal akışı seyircinin bu tedirginliğini, ilerleyen görüntülerde dengeler.

ATIF YILMAZ'IN SÜRREALİST ÇIPLAĞI: ORHAN GÜNŞİRAY

Türk sinemasında erkek bedenleri sevişme sahnelerinde, genel olarak belden yukarısı çıplak görülür, gösterilir. Çoğu kez kamera sırt bölümlerinde dolaştığı için çıplaklık kışkırtıcı değildir. Ama dışarlıklı filmlerin etkileriyle cinsellik fışkıran bedenlerin kışkırtıcılığı 1964'den sonra yerli filmin gündemine ister istemez girecektir. Örneğin, Osman Seden'in *Affetmeyen Kadın*'ında Fikret Hakan pantolonuyla ama belinden yukarısı çıplak olarak banyo küvetine girer. Hemen oracıkta Nebahat Çehre'yle sevişir. Sonra da üzerleri ıslak

Orhan Günşıray, Turgut Boralı, Erol Keskin,
Sadettin Erbil ve Rukiye Göreç,
Bir Gecelik Gelin filminin bir sahnesinde, 1962

ıslak halıların üzerine devrilirler. Görüldüğü gibi çıplak erkek bedeninin 'gizli şehveti' ve şiddeti yavaş yavaş ortaya çıkar.

Bu arada aynı yıllarda ilginç bir aşama gerçekleşir. *Bir Gecelik Gelin*'in bir sahnesinde Orhan Günşiray'ı altsız ve üstsüz görürüz. Eğer tarihsel bir gaf yapmazsak, yani Günşiray Türk sinemasının anadan doğma soyunan ilk jönüyse, Atıf Yılmaz da başrol oyuncusu bir erkeği böylesine muz gibi soyan ilk yönetmendir.

Bu sürrealist sahnenin sürrealist çıplağı Orhan Günşiray, rol arkadaşları Turgut Boralı, Erol Keskin ve Sadettin Erbil'le birlikte anadan doğma görüntüye girer. Kamera önden yaklaşırken dört çıplak erkek, elleriyle önlerini kapatırlar.

ERKEK ÇIPLAKLIĞININ CİNSEL SEFALETİ

Soyunan, sevişen ve yataktan yatağa koşan çıplak erkek bedenlerinin birden yoğunlaşması 1974-79 yılları arasında yeni boyutlar getirir. Bu seks filmleri döneminden söz etmemek elbette mümkün değildir. Çünkü, ekonomik bir kriz sonucu büyük bir bunalıma düşen Türk sineması, kurtuluşu bu tür filmlerde arayacaktır. Oksal Pekmezoğlu'nun, tiyatro oyuncusu Sermet Serdengeçti'li filmi *Beş Tavuk Bir Horoz*'la başlayan seks komedileri furyası, aslında bir başka salgının, yani seks avantürlerinin uzantısıdır.

Aşırı seks gücü olan Köylü Kâzım'ın aşk maceraları üzerine kurulan bu filmde Serdengeçti, İtalyan komedyeni Lando Buzzanca'nın yerli bir benzeridir. Ve seks güldürüleri salgınını yaratan *Beş Tavuk Bir Horoz*'un afişinde de Serdengeçti çırılçıplak poz vermiştir. Bu ilginç afişte köylü Kâzım'ın mahrem yerini, boynuna taktığı kravatın ucu örter.

Sermet Serdengeçti ve Ferudun Çölgeçen, *Beş Tavuk Bir Horoz* filminin bir sahnesinde, 1974

Tijen Doray ve Behçet Nacar,
Parmak Behçet filminin bir sahnesinde, 1971

Bu filmden önceki yıllarda gündeme gelen 'seks avantürleri' Melih Gülgen'in *Parçala Behçet* adlı filmiyle başlar. Üzerine senaryolar yazılan oyuncu Behçet Nacar, bir dizi 'Behçet'li filmin ve dönemin en tutulan vamp erkeğidir. Nacar, düşmanlarını bir yumrukta mendil gibi ikiye katlayınca lümpen seyircisi de "vur" diye aşka gelecek, kadınları kollarına alınca "ye onu ye" diye çığlık atıp böyle bir iletişim sonucunda doyuma ulaşacaklardır.

Bir yanda seks avantürlerinin yumruklarıyla, silahlarıyla dövüşen, dudaklarıyla sevişen 'çapkın hafiyeler'i Tamer Yiğit, İrfan Atasoy, Yalçın Gülhan, Yılmaz Köksal, Cihangir Gaffari; diğer yanda seks komedilerinin tiyatro çıkışlı oyuncuları Sermet Serdengeçti, Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş, Hadi Çaman, Mete İnselel, İlhan Daner, Alev Sezer, Bülent Kayabaş, Yüksel Gözen. Artık türler ve erkek çıplaklığı büyük bir karmaşa içindedir bu dönemde. Hele bir de seks komedileri giderek porno sinemasına dönüşünce erkek çıplak bedeninin sefaleti iyice ortaya çıkacaktır.

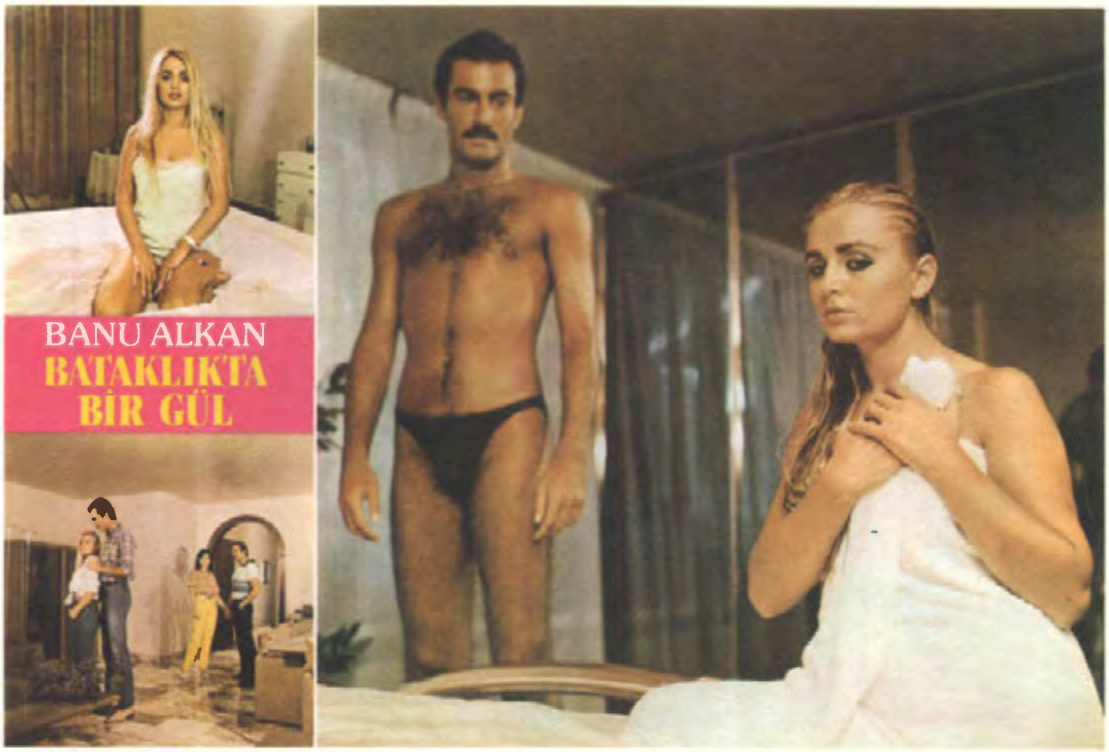
Porno sinemasının şehvet ve sefaletini Tugay Toksöz'ün oynadığı bir filmde görürüz. Toksöz, çekimden önce sette alkol ve esrar almıştır. Amaç, kamera karşısında rahat olmaktır. Ne var ki yatakta çırılçıplak ve sırtüstü yalan Tugay Toksöz, uyuştuğundan tüm cinsel dinamizmini yitirmiştir, ereksiyona geçemez. Bir ölüden farksızdır. Üzerindeki kadın oyuncuyla sevişmeye çalışırken yataktaki cinsel devinimleri bilinçsiz, bedeni cinsel sevişmeye hazır değildir.

SEFALETTEN DEVRİME

1972'de Behçet Nacar'la başlayıp 1974'de Sermet Serdengeçti'nin sürdürdüğü bu 'vamp erkek' çizgisi, porno sinemasından sonra tür değiştirecektir. Bu değişimin yeni vamp erkekleri ve ikinci bir tanımlamayla 'erkek fahişeler'i özellikle de Faruk Peker'le, Yılmaz Zafer'dir. Gerçekte 'erkek fahişeler' tanımlaması, yarattıkları tiplemeler nedeniyle her iki oyuncuya daha uygun düşmektedir. Örneğin Faruk Peker, *Bataklıkta Bir Gül*'de, *İlişki*'de, *İffet*'te ve *Zifaf*'ta sadece çıplak bedenini sergilemekle kalmıyor, kadınlara karşı aldığı aşağılayıcı tavırlarıyla sado-mazoşist bir cinselliği sergiliyordu. *Dul Bir Kadın*'da birbiriyle arkadaş iki kadınla ilişki kurup cinselliklerini sömüren Yılmaz Zafer de benzer davranışların 'erkek fahişe'sidir. 'Küpeli Jön' Faruk Peker gibi önce erkekliğini bir silah gibi kullanıp avını baştan çıkarır, sonra da onları acımasızca silkeler.

Dul Bir Kadın'da Yılmaz Zafer, Bodrum'da rastladığı bir kızla sevişirken, sevgilisi Nur Sürer'e yakalandığında: "İstersen üçlü sevişelim" diyebilecek kadar da bencil ve umarsız bir 'erkek fahişe'dir. Elbette gerçek yaşamın içinde de böyle aykırı tipler vardır. Taze ve genç bedenler arayan zengin sosyete dullarının kiraladıkları 'erkek fahişeler' ise genel tanımıyla jigolodur. Yoksa bu orta yaşlı zengin sosyete dullarının ateşleri nasıl ve nerede sönecektir?

Görüldüğü gibi 1984 yılından sonra kadına dayalı 'sosyal içerikli erotik film'lerin birden ağırlık kazanmasıyla 'vamp erkek tipleri' de sıra dışı yönetmenlerin bakış açılarıyla sınıf atlayacaklardır. Demek ki bu aşamada cinsellik nesnesi yalnızca kadın değildir.



Banu Alkan ve Faruk Peker

BAŞTAN ÇIKARICI DEĞİL, BAŞ KALDIRAN ÇIPLAKLIK

Son dönemde Türk sinemasının konuya ilginç yaklaşımlar getiren filmlerinden biri kuşkusuz Başar Sabuncu'nun *Çıplak Vatandaş*'ıdır, Şener Şen, filmin bir sahnesinde üzerindeki donla sokağa fırlar. Halkın şaşkın bakışları arasında koşar da koşar. Gece yarısı trafik altüst olur. Dar gelirli vatandaş İbrahim'in sorunu kadın değildir. Sorun ekonomiktir. Çünkü, hayat pahalılığı karşısında çıldırıp kafayı üşüten orta direkten İbrahim, böyle bir tavırla ekonomik düzensizliğe baş kaldırmaktadır. Bu tavır bir anlamda ezilen vatandaşın, orta direğin cinsellik simgesi biçiminde verilmiştir. Yani, baştan çıkaran değil, baş kaldıran bir çıplaktır bu. Vatandaş İbrahim, tutuklanıp akıl hastanesine götürüldüğünde şöyle der:

"Yetmedi, yetiremedim."

Gerçekten de çok çalışıp, karnını doyurabilmesi için hem gün yetmez, hem de limonculuk, bozacılık, işportacılık ve bulaşıkçılık gibi ek işler yaptığı halde dar gelirli memur kazandığı parayı 'yetiremez'. İşte bu iki sözcüklü yanıt, beşinci çocuğu karısının karnında olan İbrahim'in neden soyunup, neden topluma başkaldırdığını ortaya koyar. Kadir İnanır'ın *Bir Yudum Sevgi*'de sergilediği çıplaklıksa daha başka boyutlardadır. "Türk sinemasının artık cinselliğin iki yanlı ve iki yönlü bir olay olduğunu, kadın kadar erkeğin de cinsel bir nesne olduğunu, olabileceğini fark etmiş gözükmesidir." diyen Atilla Dorsay, *Bir Yudum Sevgi*'deki konuyla ilgili sahne için şunları ekler:

TARIK AKAN
PEHLİVAN
YÖNETMEN ZEKİ ÖKTEN
ŞEREF FİLM
MERAL ORHONSAY • EROL GÜNAYDIN • YAVUZER ÇETİNKAYA • YAMAN OKAY • TULÛĞ CİZGEN • ORHAN ÇAĞMAN • AHMET KAYIŞKESEN

> "Cemal'i çıplak olarak bir tütsünün üstünden atlarken gösteren bölüm, son derece anlamlıdır. Bu sahnenin içerdiği kendine özgü erotizm, Kadir İnanır'ın çıplak olduğu varsayılan bedeninden değil, ona bakan kız / kadın yüzlerinin gerginliğinden doğmaktadır."

İşte son yıllarda 'kadına bakan filmler' bağımsız, özgür ve çağdaş kadın tiplerini gündeme getirirken, bu aşamada erkek oyuncular da çıplak bedenleriyle, karşı bir erotik nesneyi oluştururlar.

Kimi zaman Tarık Akan'ın *Pehlivan*'daki adalelerinden fışkıran kışkırtıcı, baştan çıkarıcı cinsellik; kimi zaman da Şener Şen gibi 'toplumsal başkaldırı' biçiminde işlev gören erkek cinselliği ön plana çıkacaktır.

GÜNÜMÜZ SİNEMASINDA GELİNEN NOKTA: 'POPO EROTİZMİ'

Başlangıcından bu yana çeşitli biçimlerde kimlik değiştiren ve en önemlisi son yıllarda keşfedilen 'erkek cinselliği' günümüzde nerelere kadar gelip dayandı? Birkaç yıldır festivaller aracılığıyla izlediğimiz filmlerde görüyoruz ki, erkek çıplaklığı Batı sinemasında olduğu gibi bir hayli yol almış... İddialı ve toplumsal yanı ağırlıkta olan filmlerde erkek cinselliği en cesur biçimlerde sergileniyor.

Şahika Tekand ve Mahir Günşıray, *Sarı Tebessüm* filminin bir sahnesinde, 1992

İşte konumuzla ilgili birkaç görüntü daha: Kenan Kalav, İsmail Güneş'in *Gün Doğmadan*'ında; Berhan Şimşek, Bilge Olgaç'ın *İpekçe* adlı filminde çıplak görüntüler sergilemişlerdir. Ama bu görüntüler erkek çıplaklığı konusunda gelinen son nokta değildir; Atıf Yılmaz, *Kadının Adı Yok*'ta Arif Akkaya'nın, Muammer Özer'de *Kara Sevdalı Bulut*'ta Haluk Bilginer'in kameralara yansıyan popolarıyla sürdürürler. Gerçekte kamera objektifleri çapkın bir göz gibidir Türk sinemasında. Soyunan erkekleri adım adım çıplak popolardan izler. İşte bunlardan biri de Aytaç Arman'dır. Çetin Altan'ın aynı isimli romanından uyarlanan *Bir Avuç Gökyüzü*'nde Arman, çırılçıplak kamera karşısına çıkar. Cezaevindeki banyo sahnelerinde dört tutuklu arkadaşıyla birlikte görürüz Arman'ı.

Benzer bir sahne de Tevfik Başer'in Alman bir yapımcıyla çektiği *40 Metrekare Almanya*'nın banyo sahnesinde gerçekleşir. Banyodan çıktıktan sonra sarası tutup yerlerde çırpınan Yaman Okay çırılçıplaktır. Kaldı ki Türkiye'de gösterime giren kopyasında Okay'ın cinsel organını görüntüleyen sahneler kesilmiştir. Tarık Akan da soyunan erkekler arasındadır.

Bay E filminden bir sahne

Lale Mansur, *Amerikalı* filminin bir sahnesinde, 1993

Yusuf Kurçenli'nin, Rıfat Ilgaz'dan uyarladığı *Karatma Geceleri*'nde önünü elleriyle kapatarak çıplaklığını sergilediği sahne, özellikle siyasal bir süreci ve ünlü Sansaryan Hanı'ndaki bir işkence olayını perdeye getirir. İşkence sonrası elleri önünde çırılçıplak yürüdüğünde kameranın objektifi de arkadan Akan'ı izler.

Orhan Oğuz'un *Üçüncü Göz* adlı soyut yaklaşımlar içeren denemesinde Selçuk Özer gerçek dışı bir çıplaklık sergiler.

1993'e geldiğimizde Seçkin Yasar'ın *Sarı Tebessüm* adlı filmiyle şimdilik, erkek cinselliğinin son gösterilerine tanık oluyoruz. Mahir Günşıray, soyunup külotsuz kamera karşısına çıkan, evli kadın Şahika Tekand'ı ayartıp kollarına düşüren tam bir 'vamp erkek'tir. Filmin en ilginç yanıysa, kışkırtıcı erkek cinselliğinin bir 'maço erotizmi'yle bir kadın yönetmenin gözünden verilmesidir sanırız.

Ali Özgentürk'ün 1992'de yönettiği *Çıplak*'ta 'çıplaklık' baştan çıkarıcı bir çizgide değil. Akademi'de çıplak modellik yapan kadın bedenlerinin yanı sıra erkek bedenlerinin de cinselliği sergileniyor. Filmin bir sahnesinde elleriyle önlerini kapayan çıplak bedenli iki erkek görüntüsü.Ama kimseyi baştan çıkarmadıkları için 'vamp erkek' olmanın dışında kalıyor Yadigar'la (Erdal Küçükkörmükçü) Hüseyin (Adnan Tönel). Filmin kadın oyuncularından Sumru Yavrucuk'un deyimiyle de Çıplak, 'cinselliğe ve erotizme hizmet etmiyor'muş. Özgentürk, erotizmle dalgasını geçtiğine göre...

Sinan Çetin'in 1993 yapımı *Bay E*'sinde baştan çıkancılığın her türlüsünü görebilirsiniz. Hele filmde Terran Greene adlı Kanadalı mankenin oynadığı bir Don Jonson tiplemesi var ki... Tam uçuk kaçık bir 'vamp erkek'... Don Jonson, pantolonun üzerinden önünü avuçlar. Filmin bir başka sahnesinde anadan doğma çıplaktır. Önünü traş olduğu havluyla gizlemeye çalışır. Çıplak bedeniyle belinden aşağısını arkaya ve öne doğru belli bir ritmle gidip gelmesi 'cinsel birleşme eylemi'ne kabaca bir göndermedir. Kamera çıplak poposuna arkadan yaklaşır. İkide bir 'yalanarak' dışarıya çıkardığı diliyse, erkeklere özgü bir cinsel çeşitlemenin altını çizmektedir. Bir 'cunnilingus göndermesi'dir. Karşı cinsi baştan çıkarmak için çekilen bu sahnede dil, vamp erkek tiplemesinin bir silahı gibi kullanılsa da böyle bir cinsel pozisyon göndermesiyle inceden inceye 'alay' edilmektedir.

Yanılmıyorsak ilk kez *Bay E*'de izlediğimiz yalanarak dışarıya çıkarılan bu 'dilli sahne'nin benzerleri diğer filmlerde de ortaya çıkar. Örneğin *Eşkıya* ve *Ağır Roman*'da...

Tüm bunlardan sonra bir soru takılıyor kafamıza!

Acaba sinemamızda yeni cinselliğin etkileriyle, 'popo erotizmi' mi keşfediliyor?

Bu aşamadan sonra hangi noktalara gidilecektir?

Bu noktayı kestirebilmek kolay değilse de biz şimdilik, psikiyatrist Menekşe Aras'ın 25.05.1989 tarihli *Milliyet* gazetesinde yapmış olduğu şu açıklamaya kulak verelim:

> "Bazı TV yayınları bilinçaltı eşcinsel eğilimleri körüklüyor. Bazı pantolon reklamları, bazı film ve dizilerdeki karakterler buna örnek gösterilebilir."

TÜRK SİNEMASINDA ERKEKTEN DÖNME KADINLAR

Ameliyatla cinsiyet değiştirme konusunda tarihin en ünlü erkekten dönme kadınları April Ashley ile Cochinelle'dir kuşkusuz. Ancak, Cezayir'de onbaşı rütbesiyle askerliğini yapıp Paris'in gece kulüplerinde şarkı söyleyen Cochinelle'den çok daha yaygın bir ün yaptığı yazılır April Ashley'in. Ve gerçekten April Ashley olayı son derece ilginçtir.

Londra'nın en büyük gece kulüplerinden Pigalle'de kadın kılığına girip şov yapan ve erkeklik adı George Jamieson olan Ashley, 1960 yılında ameliyat olur. Erkek organlarıyla doğup buna karşılık yıllardır kadın psikolojisiyle yaşayan Ashley, geçirdiği ameliyat sonunda gerçekten kadın olabilmiş midir? Erkekten dönme genç kadın, evlendikten bir süre sonra kocası tarafından açılan boşanma davasında, bu konuda değişik yanıtlar getirir. Kocası Arthur Corbett'in karısının geçirdiği ameliyata karşılık hâlâ erkek olduğu iddiasıyla evliliğinin iptali için başvurduğu mahkemede hakim Ormrode şu hükme varır: "Biyolojik bakımdan erkektir ve erkek olarak doğmuştur."

Psikologlar, fizyologlar ve dönemin ünlü hukuk danışmanlarının bilirkişi olarak katıldıkları duruşmada, mahkemenin kararı kesindir.

Yani April Ashley'in kadınlığı geçerli sayılmaz ve böylece de evlilikleri iptal edilir. Ne var ki cinsiyet değişimi konusunda araştırmalar yapan Dr. Benjamin, mahkeme kararına karşı çıkarak: "April Ashley'in bir vajinası vardır, o halde kendisi kadındır" diyecektir.

DÜNYADA İLK ERKEKTEN DÖNME KADIN CHRISTIAN JORGENSEN Mİ?

Bütün bunlardan sonra ne April Ashley, ne de Cochinelle dünyada cinsiyet değiştiren ilk dönme kadın değildirler. Çünkü Kore savaşının tüm hızıyla sürüp gittiği günlerde, Amerikan gazetelerindeki manşetler birden değişmiş, birinci sayfalar yerini ilginç bir habere terk etmişti. Ve bu haberin kahramanı 26 yaşındaki Christian Jorgensen'dir.

26 Ağustos 1952 tarihli Amerikan gazetelerinin manşetlerinde verdiği haberlere göre, asıl adı George Jorgensen olan bu 26 yaşındaki delikanlı, kadınlığa geçiş ameliyatından sonra adını Christian olarak değiştiriyordu. California mahkemesinin aldığı bir yasadan yararlanarak ameliyatla cinsiyet değiştiren ilk dönme kadın olmuştu.

1952'den önce, bu tür bir uygulama yapıldığı konusunda bazı belgeler vardı. Ama bu girişimler tam anlamıyla amacına ulaşamadığı için, yalnızca başarısız birer deney olarak kalmışlar. Örneğin 1930'lu yıllarda Yahudi asıllı bir gence, Hitler'in emriyle bu tür bir ameliyat yaptırılmıştı. Ancak kimliği kesinlikle belirlenemeyen ve de söz konusu belgelerin ortadan kaldırıldığı bu deneyin isimsiz kahramanı, kuşkusuz Hitler kurbanı olmuştu.

ERKEK DOĞUP KADIN YAŞAYANLAR TÜRKİYE'NİN GÜNDEMİNDE

Ülkemizdeyse cinsiyet değiştirme ameliyatları ve erkekten dönme kadınların durumu oldukça karmaşıktır. Çünkü, bu tür uygulamalar ülkemiz yasalarına göre bir 'suç' sayıldığından, bu işlev 'kaçak ve gizli' olarak sürdürülmüştür. Yani, başta İstanbul olmak üzere İzmir ve Ankara'daki müzikholleri dolduran çok sayıdaki erkekten dönme kadınların ameliyatları böyle yasadışı bir yol izlenerek gerçekleştirildiği bilinir. Ancak, çok sayıdaki bu erkekleri kadınlaştıran kimlerdir?

İşte perde arkasında kalan olayın bu yanı, 1981 yılında Uğur Dündar'ın cinsiyet değiştiren dönmeleri konu aldığı "Günlerin Getirdiği" adlı TV programıyla ortaya çıkar. Kamuoyunun yabancısı olduğu bu olay Türkiye'nin gündemine girmiştir. Özellikle de bu tür ameliyatları gerçekleştirdiği iddia edilen Prof. Dr. Arman Çağdaş, Dr. Semih Kaya Erşen ve Op. Dr. Atilla Oymak'tan da söz edilir.

Ortalık iyice karışmıştır. Savcı yardımcıları hazırlık soruşturmasına başlarken, Ahlak Masası ekipleri de cinsiyet değiştirenlerin dosyalarını oluşturmaya ve incelemeye başlar. Bu arada Mındıkoğlu'nun durumunu incelemek için İstanbul Üniversitesi bir komisyon oluşturur. Çünkü Uğur Dündar, olaylı programında Prof. Mındıkoğlu'nu 'hedef' göstermiştir.

Söz konusu programın ardından soruşturmalar, karşılıklı suçlamalar sürüp giderken, ülkemizde ilk erkekten dönme kadının kimliğini değil ama bu ameliyatı ilk gerçekleştiren doktoru öğrenmiş oluruz. Bu, Prof. Dr. Atilla Oymak'tır. Dr. Oymak, o günlerde yaptığı bir açıklamaya göre, olayın hukuki sakıncalarını bildiğinden, ikinci kez bir girişimde bulunmamıştır. Türkiye'deki cinsiyet değiştirme ameliyatının yılı ise 1972'dir. Ne var ki konuyla ilgili bir soruşturmaya, dönmelerden Belkıs Tuna'nın "1971 yılında Semih Kaya Erşen'e ameliyat oldum" diye yanıt vermesi de oldukça çelişkili bir durum yaratmaktadır.

ERKEK ESKİSİ Mİ, KADIN YENİSİ Mİ?

Cinsiyet değiştiren dönmelerin içinde bazı kadınlar vardır ki, 'erkek eskisi' olduğundan anlamak hem zor, hem de kolaydır. Ses tonlarından, omuzlarından, ellerinden ve

ayaklarından eski bir erkek olduğunu anlamaya çalışsanız da eğer karşınızdaki 'gizemli bir esmer' veya 'kışkırtıcı bir sarışın'sa, çoğu kez tuzağa düşebilirsiniz. Bu anlaşılmazlık yalnız bizde mi? İşte Attilâ İlhan, *Yanlış Kadınlar, Yanlış Erkekler* adlı kitabında dış kaynaklı bir haberi şöyle aktarıyor:

> "İngiltere'de yapılan son güzellik kraliçeliği seçimlerinden birinde, kraliçeliği kazanmak üzere olan Dominique Stacey'nin gerçekte erkek olduğunu, ne ön, ne son jüri anlayabilmiştir, ne de seyirciler ve basın..."

Kraliçenin 'erkek' olduğu ancak bir 'ihbar' sonucunda anlaşılmış.

Bu ilginç olayın bir benzeri de yakın bir tarihte ülkemizde yaşanmıştır. *Bravo* dergisinin Şubat 1986 kapağında ve iç sayfalarında yayınlanan Nil Aksoy'un (Nilgün) çıplak fotoğrafları basılıncaya kadar onun bir 'erkek eskisi' olduğunu kim anlamıştır ki? Ancak dergi ve gazetelere yapılan bir 'ihbar' sonucu uyarılmış ve derginin genel yayın yönetmeni Ali Saydam bunun üzerine şunları söylemişti: "Ne yapalım, fotoğraflar çekilirken her yanını muayene ettiremezdik ya!.."

Bırakın Ali Saydam'ı, öz oğlunun hangi cins olduğunu anlayamayan anneler bile var. İşte 1975 tarihli *Günaydın* gazetesi haberi:

Aytin Berkay askerliği sırasında

Aylin Berkay

"E. Y. adındaki genç kız üç ay önce nişanlandığı Ö.Ü. adlı erkeğin kız olduğunu ileri sürmüştür. Olay E.Y. (20) ile nişanlısı Ö.'nün evde yalnız kalmaları üzerine ortaya çıkmıştır. Nişanlısı ile sevişen E., onun hemcinsi olduğunu anlayınca durumu annesine anlatmıştır. Bu duruma sinirlenen annesi damatlarının evini iki oğluyla basarak camlarını kırmıştır. Birbirine giren iki aile adliyelik olmuştur. Damat adayı Ö.Ü.'nün annesi ise olay üzerine şöyle konuşmuştur: Benim oğlumun kız mı, yoksa erkek mi olduğunu vallahi ben de anlayamadım."

SİNEMADAKİ YANSIMASI ÖNCE EŞCİNSEL TİPLERLE BAŞLADI

Erkekten dönme kadın, Türk sinemasına Uğur Dündar'ın programından önceki yıllarda girmiştir. Örneğin cinsiyet değiştiren 'erkek eskisi dönme kadın tipleri'nin oyunculuğa başladığı, yani beyazperdede göründükleri yıl 1975'dir. Ancak 1975'den önce Türk sinemasındaki bu tür ilişkilerin altları fazla çizilmeden üstü kapalı biçimde geçiştirilmiştir. Bu eşcinsel tipler, öykülerin akışı içinde rol icabı özel yaşamlarındaki gibi kendilerini oynamışlardır. Ve sinemalarda çeşitli örneklerini gördüğümüz kadın eşcinselliğinin oldukça cesur yaklaşımlarla sergilenmesine karşılık, erkeklerin bu tür ilişkileriyle ilgili bir filmden elbette ki söz edilebilmesi bu yıllarda olanaksızdır. Çünkü Türk sineması erkek cinselliğine kapalı ve yabancıdır. Bu konudaki yaklaşımlar sadece belli belirsiz birer motif biçiminde sürüp gitmiştir.

Halit Refiğ'e göre Yılmaz Güney'in 1971 yılında Fikret Hakan'la birlikte oynadığı *Vurguncular*'da ele alınan arkadaşlık ilişkisi de eşcinselliktir.

Kuşkusuz bu görüş, ilginç bir yakıştırmadan öteye gitmez. Oysa bu konuda ille de belirgin bir örnek gösterilmesi gerekirse, bu, Bülent Ersoy'un cinsiyet değiştirmeden önceki döneminde oynadığı Melih Gülgen'in *Beddua* adlı filmi olabilir. Adı geçen film, gerçek bir yaşamdan bazı kesitler vermesinden çok, Bülent Ersoy'un kendini oynaması, bir ölçüde eşcinsel yaklaşımı vurgular. Bülent Ersoy gibi Talha Özmen de 'erkek' olarak ilk filmi *Zeytin Gözlü*'yü çevirdikten sonra bir cinsiyet değişimi sonucu 'kadın' olacaktır.

TÜRK SİNEMASININ LÜMPENLEŞTİĞİ DÖNEM

1975-79 yılları arası Türk sinemasının giderek lümpenleştiği bir dönemdir. Seks filmleri piyasaya egemendir. Gazino ve pavyonları dolduran travestiler, transseksüeller ve eşcinseller, bir yanda seks filmlerinin yaygın bir duruma gelmesiyle Yeşilçam'a doluşan 'erkekten dönme kadınlar'. Altı yıl süren bu dönemde cinsellik iyice ayağa düşmüştür. Artık sokaklara kadar taşan travestiliğin, transseksüelliğin gizemi pek kalmamıştır. Her şey öylesine iç içe, öylesine vıcık vıcıktır ki. Ve seks filmlerinin yaygın bir duruma geldiği bu günlerde 'erkekten dönme kadınlar'ın Türk sinemasıyla ilk ilişkileri başlar.

Bülent Ersoy, *Acı Ekmek*
filminin bir sahnesinde, 1984

Emel Aydan, eski ve yeni hali

Zerrin Doğan
Aydemir Akbaş ve
Aylin Berkay
Binlik Nail filminin
bir sahnesinde, 1979

KAZIM ZAFİR
KARTAL SEBA
CESUR
BARUT

MEHMET EZİCİ
ÇİĞDEM DENİZ
SUNA SEZER
BAKİ TAMER
VE
DERYA SONAY

RENKLİ

reji
SAVAŞ ESICI
kamera
ERHAN CANAN

KOMŞUNUN TAVUĞU

Derya Sonay (erkeklik ismi, Yavuz Gürsoy)

Daha sonra sahneye çıkınca adını Tijen Erman olarak değiştiren Chistian Carol ve Emel Aydan, bu dönemin cinsiyet değiştiren ameliyatlı kadın oyuncularıdır. Nüfus kütüğündeki erkeklik adı Naim Erdi olan Tijen Erman'ı *Beyoğlu Kan Kokuyor*'daki striptiz sahnesinden başlayarak 1975 yılında *İkimize Bir Fidan* ve *Zımbala Bilal* gibi seks filmlerinde de izleriz. Emel Aydan'ınsa, Erman'ın üzerinden atamadığı erkeksi hava yanında daha bir dişi olduğu görülür. Yurtdışında bıçak altına yatıp Milano gece kulüplerinde Rita Santiago adıyla striptiz yapan Emel Aydan'ın erkeklik adı Erdoğan Kaşif'tir. İri göğüsleriyle kısık sesiyle ve vücut yapısıyla dikkati çekerek seks filmlerinde başrollere kadar tırmanan Emel Aydan, dönemin en tutulan seks yıldızı olup çıkar. *Erkeğim Benim, Ye Beni Mahmut, Kayıkçının Küreği, Babanın Kızları* başrolünü oynadığı filmlerden bazılarıdır.

Aylin Berkay, Derya Sonay ve Ahenk Dalgalıdeniz de bu dönemde yardımcı oyuncu rolleriyle kamera karşısına çıkarlar. Özellikle de Derya Sonay pornoya dönüşen seks sahneleri için geçerlidir. *İşte Meydan* ve *Tornavida* oynadığı filmlerden bazıları.

Gerçek adı Ali olup askerliğini bando takımında yapan Aylin Berkay; *Oh Oh, Binlik Nail, Esmerin Adı Sarışının Tadı, Kenarın Kızları* ve *Beyoğlu Piliçleri* gibi filmlerde oynadıktan sonra, sahneye çıkar ve bu kez de adını Serbülent Sultan olarak değiştirir. 1979 yılında *Röntgenci* adlı filmde küçük bir rolde izlediğimiz Ahenk Dalgalıdeniz ise, Uğur Dündar'ın TV programına çıkardığı erkekten dönme kadınlardan biridir.

FARKLI BİR CİNSEL KİMLİK: BÜLENT ERSOY

1982 yılında Londra'da bir ameliyatla cinsiyet değiştiren Bülent Ersoy, elbette Türk sinemasıyla ilişkiler kuran 'erkekten dönme kadınlar'dan çok ayrı bir çizgidedir. Türkiye'ye kadın olarak dönerken bir kavanoz içinde, kestirdiği penisini de birlikte getiren Ersoy, benzerlerinden farklı bir cinsel kimlik taşır. 1980'li yıllarda 'Meclis tartışmaları' yaratan; hukukçuları, estetikçileri, psikiyatristleri ve de kamuoyunu sürekli meşgul eden Bülent Ersoy, kuşkusuz toplumsal bir olgudur.

1976 yıllarında erkek olarak ilk filmi *Sıralardaki Heyecan*'ı çevirir. Ve daha sonraki yıllarda kuaförde yapılmış boyalı saçlarıyla, fondötenli yüzüyle, iri takma kirpikleriyle, ameliyatlı göğüsleriyle, dekolte giysileriyle, milyonluk takılarıyla, yüksek topuklu ayakkabılarıyla ve sahnedeki cilveleriyle, bir an gelir ki, Ersoy travesti olmanın sınırlarını aşmıştır artık. Giderek bir 'Kıyafet anarşizmi' yaratır. Ve sonuç kaçınılmaz biçimiyle ameliyattır.

Cinsiyet değiştirdikten sonra erkekten dönme kadın olarak oynadığı ilk filmi de Yılmaz Duru'nun yönettiği *Acı Ekmek*'tir. Bu filminde Yılmaz Duru'yla yatağa girer, çocuğuna meme emzirir. Ameliyat sonrası ikinci filmi *Yaşamak İstiyorum*'da jartiyerli bir cinsellik sergiler.

Türk sinemasının ve sahnelerinin 'erkek eskisi' Bülent Ersoy, artık 'kadın yenisi' ve de 'kadından daha kadın'dır.

MASTÜRBASYON VE ORGAZM FANTEZİLERİ

İçinde yaşadığımız yüzyılda kadın cinselliği konusunda yapılmış en büyük araştırmalardan biri, kuşkusuz *Hite Raporu*'dur. İlginç, cesur ve liberal bir kişiliği olup, üniversite öğrenciliği günlerinde iç çamaşırı reklamlarında modellik yapan Shere Hite'nin cinsel davranışlar üzerine yaptığı geniş kapsamlı araştırma elli sekiz sorudan oluşur. Hite, bu raporda mastürbasyon olgusuna önemli bir yer ayırmıştır. Mastürbasyonun, daha genel bir deyişle kendi kendini tatmin olgusunun temelinde ailevi ve toplumsal baskılar nedeniyle gizli bir suçluluk duygusu yatsa da beklenen sonuç kaçınılmazdır. Yani bu eylem, orgazmla sonuçlanacaktır. Orgazm, cinsel uyarının doğal bir sonucudur. Örneğin, söz konusu araştırmada bu tür bir orgazmla ilgili olarak verilen yanıtlardan biri şöyle:

> "Orgazm zihnimi açan bir patlama, tüm bedenimden toplanmış bir güçtür, bana yeniden can verir..."

Cinselliğini ve bedenlerini başkalarıyla paylaşmak istemeyen kadınların dünyasında, mastürbasyonun giderek erotik fantezilere dönüştüğünü görüyoruz. Örneğin elle uyarılmanın dışında su fışkırtan vibratörlerle, ipli plastik toplarla, yastıkla, musluk altında hızlı akan su temasıyla...

Ama olayı sinemasal açıdan düşündüğümüzde son yılların en ilginç mastürbasyon sahnesini Jordi Cadena'nın *Senyora / La Senyora* adlı filminde görürüz. İspanyol usûlü bu mastürbasyon sahnesinde Silvia Tortosa, uçları tüylü sedef yelpazenin kışkırtıcı dokunuşlarıyla kendi kendini uyarır ve peş peşe orgazma ulaşır.

Yönetmen Cadena, bu sahneyi, sömürü aracı olarak bir yama gibi sergilemiyordu elbette... Bu erotik öğeyi kullanılış biçimi, konuyla, konu içinde gelişen olaylarla bağlantılıydı. Bütünün bir parçasıydı.

Necla Fide, *İsmet Bu Ne Kısmet* filminin bir sahnesinde

Dünya sinemasında simgesel bir anlatıma dayalı, ya da en açık biçimiyle çeşitli örneklerini izlediğimiz mastürbasyon fantezilerinin görüntüye aktarılması, Türk sineması için oldukça yeni sayılır.

Pornografinin tuzağına düşmeden, sansür duvarına çarpmadan bu tür bir cinsel öğeyi sinemalaştırmak, incelik, daha da ötesinde ustalık ister.

Türk sinemasında mastürbasyon eyleminin ilk kez hangi filmle başlangıç yaptığını kesin bilemiyoruz. Ama, mastürbasyon kültürünün seks filmlerinin egemen olduğu dönemde keşfedilip ve giderek de tiksinti verici boyutlara dayandığını da çok iyi hatırlıyoruz.

Ancak, seks filmleri döneminden yıllar önce Bilge Olgaç'ın Kerim Korcan'ın aynı ismi taşıyan romanından aktardığı *Linç*'teki sahne, konumuzun ilklerinden biri olabilir: Hapishanede görevli bir jandarma eri, köydeki yavuklusunu düşlediği sıra eliyle kendini uyarır. Ve bu orgazm sırasında mahkumlardan Arap Kadir hapishaneden kaçar. Bir kadın yönetmenin bakış açısından sergilenen bu sahne, bir kaçış gerilimi oluşturması nedeniyle hem gerçekçi, hem de yerine oturtulması açısından ilginçtir.

1974 yılından başlayarak 1980'e kadar olan sürede bu tür sahnelerin eylemcileri kadınlardır. Çünkü seks filmlerinin yoğunlaşıp büyük sayılara ulaşmasıyla bu sahnelerde kadın oyuncular bir mal gibi gelişigüzel kullanılacaklardır. Her şey yapay ve mekaniktir. O dönemde çekilen kendi kendini tatmin sahnelerinin eylemcileri figüran kızlar, üçüncü sınıf kadın oyuncular ve zaman zaman da seks filmlerinin önde gelen yıldızlarıdır.

Hatırladığımız kadarıyla seks filmleri döneminin belli başlı örneklerini şöyle sıralayabiliriz:

Naki Yurter'in yönettiği *Mualla Oh Ne Alâ* filminin bir sahnesinde Aynur Akarsu çırılçıplaktır. Bacaklarında yalnız siyah süet bir çizme vardır. Eli bacakları arasında, yüzü kameraya dönüktür. Kameraya baka baka sözde cinsel doyuma ulaşır...

Melek Görgün,
O'nun Hikâyesi
filminin bir sahnesinde, 1975

Aynur Akarsu, *Mualla Oh Ne Ala* filminin bir sahnesinde, 1978

Meltem Işık ve Filiz Görüş, *Çılgın Bakireler* filminin bir sahnesinde, 1979

Meral Deniz *Çılgın Gençlik*'te, Zerrin Egeliler birçok filmde abartılı pozisyonlarla aynı sahneleri yineler. Benzer bir sahne de Ülkü Erakalın'ın *İsmet Bu Ne Kısmet* adını taşıyan filminde sergilenir. Necla Fide, koltukta yarı çıplak, tahrik edici bir pozda, bir eli sol göğsünde, diğer eli dantelli beyaz külotunun içindedir. Dilber Ay, Melek Görgün ve Ayşen Selvi ise daha değişik yöntemlere başvururlar. Dilber Ay, *Cemile'nin Kaderi*'nde banyo musluğuyla, Melek Görgün, *O'nun Hikâyesi*'nde ayna karşısında, Ayşen Selvi, *İki Aşk Arasında*'da şişeyle oynaşır. Tüm bu sahnelerde vurgulanmak istenen, öyküdeki kadınların seks bunalımlarıdır. Ancak, ele alınan öyküler, temalar son derece ucuz ve özellikle de tezgâh altında satılan 'kaymak tabağı' türü, müstehcen kitapların düzmece içeriğinden farksızdır. Kaldı ki, daha önce izlediğimiz bu tür sahneleri, örneğin Ayşen Selvi'nin şişeli mastürbasyon sahnesini bir başka filmin arasında ikinci kez görebilirsiniz. Seks filmleri literatürüne 'blok-seks' adıyla geçen ve özel olarak parçalar halinde çekilen bu ek sahnelerin film aralarına kurgulanması, sözünü ettiğimiz dönemin ilginç uygulamalarından biridir.

Ahlak zabıtası ekiplerinin sinema salonlarına yaptıkları baskınlar sonucu seks filmleri dönemi kapanırken, bu kez de yeni bir dönem gündeme gelir. Bu yeni akımın kaynağı günümüz kadınının dibe bastırılmış gizli duyguları üzerine kurulmuş 'kadın filmleri'dir. Bu aşamada cinsellik ve cinsel tabular daha ciddi yaklaşımlarla sorgulanarak ele alınır. Cinsellik 'yıldız oyuncu'larla, entelektüel yönetmenlerle yenilenir ve bu sorgulayıcı tavır içinde estetik bir bütünlük kazanır. Örneğin 1984 yılında çekilen *Firar* ve *Gizli Duygular* değişen kadın imajı konusunda ilginç denemelerdir. Her iki filmin de yönetmeni Şerif Gören'dir.

Müjde Ar, bu yeni dönemde özgürdür. Kadını kadın gibi oynar. Üstlendiği rol ne gerektiriyorsa onu yapar. Oyunculuğu, starlığının önündedir. O güne dek hiçbir yıldızın cesaret edemediği bir sahneyi gerçekleştirir *Gizli Duygular*'da... Kafasında şekillendirdiği cinsel fanteziler en somut biçimde ortaya çıkar. Yatağın üzerinde gözleri kapalı, çıplak bacakları ayrıktır. Göğsünü okşar ve yumuşak dokunuşlarla çıktığı bu içsel yolculukta, bedenindeki cinsel gizleri bir bir keşfeder. Çünkü oynadığı Ayşen tiplemesi, toplumumuzda yıllardan beri sürüp gelen feodal baskılar sonucu cinselliğini yitirmiş kadınlardan biridir. Hülya Koçyiğit'in *Firar* da. canlandırdığı 'kırsal kökenli' tiplemesi de aynı sorunların kurbanıdır. İçgüdüsel bir gerilimle patlama noktasına geldiğinde duvara sürtünerek kendi kendini uyarmak zorunda kalır. Bu mastürbasyon sahnesi, elbette ki bayağı seks filmleri salgınındaki gibi ucuz bir anlatımla görüntülenmez. Kaldı ki Hülya Koçyiğit de 'starlar sevişmez, bu tür sahnelerde oynamaz' gibi Yeşilçam'ın yerleşik kalıplarını kırarken birtakım tabuları da yıkar. Yine *Firar*'ın hapishane sahnesinde tutuklu kadınların toplu bir biçimde mastürbasyon yapmaları ilk kez bir Türk filminde görülür.

Artık günümüzde star sınıfındaki kadın oyuncuların canlandırdıkları 'yeni özgür kadın' tiplemeleri ve sergiledikleri cinsel tabular konusunda dokunulmazlıkları kalkmıştır. Örneğin 1970'li yıllarda Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Türkan Şoray benzeri 'namus timsali' kadın tiplerini, başka bir deyişle cinselliği olmayan plastik 'barbie' bebeklerini canlandıran Hülya Avşar da düne kadar sürdürdüğü politikasının dışına 1992 yılında çıkar.

Hülya Avşar, *Berlin in Berlin* filminin bir sahnesinde, 1993

Hale Soygazi, *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* filminin bir sahnesinde, 1992

İşte Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin*'i Hülya Avşar'ın bu anlamdaki en cesur filmi. Öyküsü Berlin'de geçen film, Anadolu insanının töresel ve gelenekçi tutumunu işlerken, köylü kızı Dilber'in de gizli kalmış cinselliğini gözler önüne serer.

Filmin bir sahnesinde Hülya Avşar, basma entarisinin altında kendini okşar, göğsüyle oynar ve külotunun içindeki eliyle de orgazma ulaşır. Evet, her şey somut biçimde verilmiştir bu sahnede. Avşar'ın elleri, iç kasılmaları ve yüzünde boşalmanın getirdiği erotik yansımalarla. Avşar, bu sahnenin çekimleriyle ilgili olarak bir söyleşide kamera arkasındaki olayı şöyle anlatır:

> "... Düşünün bir kere, sette sevişirken yönetmen ağzını biraz yana kaydır, dilini biraz daha çıkart, yorganı biraz daha düzelt diyor. Bu durumda hissederek nasıl sevişebilirsiniz ki? Ben, *Berlin in Berlin* filminde erotik bir sahnenin ve bu sahnenin de benimle olacağını biliyordum. Sinan'a 'anlıyorum' dedim. Üç dört gün düşündüm. Bunu yapamayacağıma inandım. Sinan'a, 'Başka bir şey yapalım. Yalnız kalan bir kadının hayatı tamamen mastürbasyondur. Bunu vücudunu okşayarak yapmıyorsa da beyniyle yapıyordur muhakkak,' dedim. Onun için bu sahnede karar kıldık. Her ne kadar mastürbasyon yapmasını bilmesem bile, bilmiyor olabilirim.. Seks hayatım çok düzenli olmasına rağmen, mastürbasyon yapmak benim için çok büyük zevk de olabilir. Hatta ve hatta bana deseler ki, bir ayda yirmi gün seks on gün mastürbasyon yap, bence yirmi gün mastürbasyon, on gün seks yapan bir kadın için bu çok önemlidir. Her gün yapması gerekir." [33]

Ne ilginç, cinsellik ağırlıklı 'kadın filmleri'nin son yıllarda akla gelen ilk yönetmeni Atıf Yılmaz'da anılarında benzer bir konuyu şöyle dile getirir:

> "Onlarca kişinin gözü önünde 'sağa fazla dönme, ışığın bozuluyor' , 'çeneni eğme, kırışıklıklar belli oluyor...', 'aman çarşafı iyi idare et, göğüslerinin ucu görünmesin...' ya da 'görünsün' , 'vücuduna ağırlık verme kız hareket edemiyor...' gibi uyarılar arasında, insanın bir sevişme sahnesinden gerçekten sevişme tadı alması, herhalde mümkün olmazdı. Kadın oyunculardan bazı arkadaşlarım, özellikle erkek oyuncular için bunun aksini söyleyince (adamlar gerçekten uyarılıyormuş, biri sahne uzayınca orgazm bile olmuş) itiraf edeyim ki biraz şaşırdım. Bir kadın oyuncum da birkaç kez, kendisinin de zevk aldığını açıklamaktan çekinmedi." [34]

---

[33] Burçak Evren, *Yeşilçam'la Yüzyüze*, Açı Yay., Eylül 1995, s. 39
[34] Atıf Yılmaz, *Söylemek Güzeldir*, Afa Yay., Mayıs 1995, sy. 51

Oysa bunda şaşılacak ne var ki? Atıf Yılmaz'ın o kadın oyuncusu kimse, çok dobraymış... Eğer bu tür bir sahnede, ne kadar rol yapsa da, sonuçta konsantre olabiliyorsa kontrolünü kaybedip o fizyolojik duyguyu yaşamamasına imkân var mıdır acaba?

Psikolojik açıdan içe dönük bir uyarılma biçimi olan mastürbasyon eylemi konusunda yalnızca kadınlar değil, erkekler de bir 'suçluluk duygusu' yaşarlar çoğu kez. Böyle bir duyguyu, Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* adlı filminin iki ayrı sahnesinde izleriz. Filmin genç oyuncularından biri masanın üzerindeki erkek dergisinin sayfalarını çevirdikçe heyecanlanır. Çıplak kadın fotoğraflarına baktıkça düş gücünü doruk noktalara çıkaran genç, eliyle kendini uyarmaktadır. Kendinden geçmek üzereyken birden kapı tıklanır ya da bir ses duyar. Ardından pantolonunu çekip toparlanmaya çalışır, çıplak kadın dergisini de saklar. Genç adam, sanki suçüstü yakalanmıştır. Aynı sahnenin bir benzerini öykünün akışı içinde bir kez daha görürüz.

Gerçekte asıl suçlu kimdir? Suç nerededir? 'Erkeksiz kadınlar'da mı?

1996'dan 93'e doğru geriye bir dönüş yaparsak, Artun Yeres'in *Buluşma*'sında bu sorunun yanıtını görür gibi oluruz. Ama yine de bu geneli bağlamaz. Çok özel bir durum olabilir. Yağmurlu bir gece görüntüsüyle açılır *Buluşma*. 9 yıl kadar önce çok sevdiği kocası Emin (Aytaç Arman) tarafından terk edilen İnci (Ayşe Emel Mesçi) yatağa sırtüstü uzanmıştır. Eli geceliğinin üzerinde, göbeğindedir. Hafiften inlemektedir. Acılı bir davranış içindedir. İnci'nin karnı mı ağrıyor, yoksa doğum sancılarıyla mı kıvranmaktadır? Durum biraz karışıktır. Ancak elini karnının üzerinde gezdirip inlerken ve "Emin" derken bilmeceyi çözüyoruz. İnci rolündeki Emel Mesçi, Emin'i düşleyerek mastürbasyon yapıyormuş meğer. Sonuç, Mesçi'den sinema cinsel literatüründe yer alabilecek ero-komik bir sahne.

1997'de Umur Turagay'ın ilk yönetmenlik denemesi *Karışık Pizza*'da bu kez mastürbasyon eylemini gerçekleştiren bir erkek oyuncudur. Gece kulübünün arka odalarında filmin oyuncularından Erkan Taşdöğen, masa üzerinde çırılçıplak uzanmış bir kadınla (Sibel Gökçe) sevişirken, onları izleyen ikinci erkek görüntüye girer. Eli, önü çözülmüş pantolonunun içindedir. İleri geri hareket eder. Görüntünün nasıl bir anlam taşıdığı çok net bir biçimde ortadadır.

1992'nin bu tür ve özellikle de düşler yumağından oluşan bir başka filmi de İrfan Tözüm'ün *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*'dir. Fantastik bir cinselliği içeren ve konunun çok değişik bir denemesi olan filmin Cazibe'si Hale Soygazi'dir. Soygazi, düşler kuran, cinselliğe beyninde yaşayan ve yine her şeyi orada çözümlendiren evde kalmış bir kızdır. Ve böyle düşsel bir dünya içinde, annesinin baskısı altında yaşar. Lise günlerindeki sevgilisini düşleyerek sere serpe otırarak, bacaklarını aralık tutarak bekleyen Cazibe Hanım her günaha açıktır. Ancak mastürbasyon eylemi hep kafasında ve içseldir. *Berlin in Berlin*'deki Hülya Avşar örneğinde olduğu gibi dışa vurmaz. İşte, yıllar önceki seks filmlerinin sefaletinden sonra bugün mastürbasyon gibi bedenlere dönük fetiş tutkular, cinsel başkaldırmalar psikolojik ayrıntılara dayalı biçimde, sorgulanarak sürüyor. Gerçekten de günümüz Türk sineması erotizm açısından sınıfsal bir patlama yaşıyor. Farkında mısınız?

TÜRK SİNEMASINDA SANSÜR VE CİNSELLİK

Dünya sinema tarihinde 'müstehcenlik' suçlamalarıyla Sansür Kurulu'nu, polisi, savcılığı karşısına alıp en çok başı derde giren yönetmen Nagisa Oşima'dır kuşkusuz. Gündeme getirdiği ilginç cinsel temalarla uluslararası üne sahip Japon yönetmene göre, sinema tarihindeki ilk sansür uygulaması 1908 yılında yaşanmış. *Duyular İmparatorluğu* adlı filmi nedeniyle çıkarıldığı 'müstehcenlik mahkemesi'nde kendini savunurken bu tarihsel belgeden şöyle söz eder:

> "Fransız filmi, *La Revolution Française: Fransız Devrimi: XVI. Louis'in Sonu / La fin de Louis XVI.* Tokyo'da bir sinema salonunda gösterilirken polisin emri üzerine yarıda kesildi."

Bir başka belgeye göreyse bu tarih 1909'dur. Yani dünyadaki ilk film sansürü, Fransa'da bir 'ölüm cezası'nı görüntüleyen bir 'haber filmi'ne uygulanmış. O yıllarda sansürle ilgili bir devlet kurumu olmadığından bu işlevi de Fransız İçişleri Bakanlığı gerçekleştirmiş.

Yıl 1908, ya da 1909. Uygulamanın yapıldığı ülke Japonya veya Fransa...

Değişmeyen tek şey, sansür duvarına çarpan 'ilk film'in bir Fransız yapımı olması galiba? Türk sineması tarihine baktığımızda ise, ilk sansür olayının 1919 yılında gündeme geldiğini görürüz. Bu film, tiyatrocu Ahmet Fehim'in yönetmenliğini yaptığı *Mürebbiye* ve filmi de yasaklayan işgal kuvvetleri tarafından İstanbul'a tayin edilen Fransız Generali Franchet d'Esperay'dır. Oysa 1897'den bu yana ülkesinde tüm filmler sansürsüz oynamaktadır bu kumandanın.

Kurtuluş Savaşı sırasında geçen bu yasaklamanın nedeni, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarlanan filmde, Osmanlı konağındaki tüm erkekleri baştan çıkaran 'kokot' rolünü Madam Kalitea'nın oynamasıdır. Yarı resmi bir kurum olan Malül Gaziler

Franchet d' Esperey'in Askeri Törenle İstanbul'a Girişi (Ruhi Bey ,1931)

Cemiyeti'nin bu romanı filme aktarmasının tek nedeniyse, İstanbul'daki işgalci kuvvetlere karşı gösterilen ulusal bir tepkidir. Çünkü Madam Kalitea'nın canlandırdığı ve her önüne gelenle yatağa giren Anjel bir Fransız dilberidir. İşte Fransız generali, Anadolu bölgesinde filmin gösterimini engelleyerek, 'tepki'ye böyle bir 'yasaklama'yla karşı çıkar.

MECLİSTEKİ MÜSTEHCENLİK TARTIŞMASI

Sansürcü Fransız generalinin sözünü ettiğimiz uygulamasından yaklaşık 19 yıl sonra, 'müstehcenlik' konusunda tepkiler alan ilk Türk yönetmeni belgelere göre Muhsin Ertuğrul'dur. Erluğrul'un 1938 yılında çektiği *Aynaroz Kadısı*, çeşitli tartışmalara yol açar. Şükrü Kaya'nın İçişleri Bakanı olduğu dönemde, filmin bazı sahnelerinin açık saçık bulunması nedeniyle olay Büyük Millet Meclisi'ne kadar uzanır. Ve bir süre sonra da Aynaroz Kadısı'nın yurt dışına, özellikle de Yunanistan'a satılması sansür tarafından yasaklanır. Filmin konusu da Yunanistan'da geçmektedir çünkü.

Açık saçık sahnelerin yer aldığı *Bir Kavuk Devrildi* ve *Aynaroz Kadısı*'nın tepkilere hedef olduğu 1938-39 döneminden önce kurumsal nitelikler taşıyan ve de böyle bir denetim için özel olarak hazırlanmış bir sansür tüzüğünden söz edilebilir miydi? Yalnızca bu konuyla ilgili denetim yetkilisinin, 1920 yılından başlayarak valilikler aracılığıyla, daha sonra mahalli iki polis nezaretinde sürdürüldüğü bilinir. İlk kez 1932'de bir yönetmelik hazırlanıp, sansür

örgütsel bir duruma getirilmişse de, günümüze kadar gelen ve her dönemde Türk sinemasının karşısına bir 'öcü' gibi dikilen bu denetim mekanizması, aslında 19 Temmuz 1939 tarihli kararnameyle yürürlüğe girmiştir. 'Filmlerin ve Film Senaryolarının kontrolüne dair Nizamname'nin tam bir sansür kurumu olarak devreye sokulmasının nedeni Muhsin Ertuğrul'un *Aynaroz Kadısı* filmidir.

SANSÜR CİNSELLİKTEN NE ANLIYOR?

Türk sinemasındaki cinsellik ve sansür anlayışı, hiçbir ülke sinemasının değerlendirme sistemlerine benzemez. Çünkü alınan kararlar, yasaklama gerekçeleri bir dolu çelişkiyle doludur. Çoğu kez matraktır; gerçekten mizahi özellikler taşır. Sansür komisyonu üyelerinin 'red gerekçeleri'ni bir araya toplasanız bir roman, gülmece edebiyatının ilginç bir örneği ortaya çıkabilir. İşte 1995 yılından bir komisyon toplantısı: Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname'nin 3. maddesine göre komisyon beş yetkili kişiden oluşuyordu. Üyelerden biri o gün, öfkeden yumruğunu masaya vurdu, öbür elinin tersiyle de film senaryosunu itip "Olmaz böyle şey" dedi.

Olmayan neydi?

Komisyon üyelerini böylesine kızdıran, senaryoda 'evli bir kadının bir başka erkekle yasak ilişki kurması' konusunun işlenmiş olmasıydı. Ve bu talihsiz senaryo, Sansür Kurulu'nun denetimine takılıp kalmıştı. Oysa Halide Edip Adıvar'ın aynı isimli romanından uyarlanan *Yolpalas Cinayeti*, yasak ilişki kuran evli kadından yana çıkmıyor, tersine onun bu tavrını eleştiriyordu.

Ne var ki bu tür eleştiriler Sansür Kurulu için geçerli değildi. Sansür yönetmeliğinde yer alan 7. maddenin 6. fıkrasına göre olaylar ve kişiler arasındaki ilişkiler 'Umumi terbiyeye mugayir' biçimde gelişmeyecekti. Örneğin, Türk toplumunun 'genel ahlak anlayışına göre evli bir kadın başka erkekle, sebepler ne olursa olsun, ilişki kuramazdı. Aile kurumunda ihanet ve aldatma kesinlikle olmayacaktı. Kadın bu yasak eyleminde 'haklı' da olsa, sakıncalıydı.

Şimdi "Ayıbın büyüğü, sansür" diyen Attilâ İlhan'ın 1960'lı yıllarda yazdığı bir senaryodan söz edelim. Bir film şirketinin çok tuttuğu ve mutlu bir sonla biten, tipik bir yerli filmin melodramatik özelliklerini taşıyan senaryo sansüre gönderilir. Konu gayet basittir.

Tıp fakültesinde okuyan bir talebeyle, bir pavyon kızının ilişkileri üzerine kurulmuştur. Pavyonda konsomatrislik yapan kadın, talebelik günlerinde sevgilisine yardım edip onun doktor olmasını sağlar. Delikanlı da bu vefa borcunu ödemek için kızla evlenir. Ama gelin görün ki senaryo Sansür Kurulu'na takılır. Red gerekçesi;

"Türkiye'de hekimler pavyon kızlarıyla ilişki kurmazlar, hele böyle bir kızın hekime yardımcı olması geleneğe ve göreneğe uymaz"dır. Sansürcülerin deyimiyle bu 'uymaz'lık, yıllar geçse de değişmeyecektir anlaşılan. 1970'li yıllarda Ömer Kavur'un 'ilk film'i *Yatık Emine*'nin senaryosu sansüre takılır. Gerekçesi, yıllar öncesinin benzeridir:

"Bir subay ya da resmi sıfatlı bir kişi, bir fahişeyle ilişki kurmaz."

Evet, Attilâ İlhan'dan Ömer Kavur'a. Değişen ne ki?

İşte ülkemizdeki sansür anlayışı böylesine akıl almaz gerekçelerle sürüp gider. Ve ne garip bir değerlendirme mantığıdır ki, komisyon üyelerine aykırı gelen olaylar filmin içinde eleştirilse de bir şey değişmez. Anlaşılan, sansürün eleştirilere de tahammülü yoktur. Örneğin Necati Cumalı'dan Metin Erksan'ın sinemaya uyarladığı, *Susuz Yaz*'ın tümüyle reddedilmesinin gerekçesini bir jüri üyesi o yıllarda (1963) şöyle açıklar:

"Büyük kardeşin, küçük kardeşin karısını alması gayri ahlakidir."

Elbette ki Sansür Kurulu üyesinin ileri sürdüğü gerekçedeki yargı, toplumumuzun genel ahlak yapısındaki bir gerçeği vurgular. Ancak *Susuz Yaz* filminde işlenen cinsel tema, ne kadar özel ve de aykırı bir durum taşısa da bir toplum gerçeği değil midir? Kaldı ki Metin Erksan, büyük kardeşi savunmuyor, onu kahramanlaştırmıyordu. Büyük kardeş yengesine göz koyduğu için ahlaksızlığının cezasını çekiyordu filmin sonunda.

1966 yılında Duygu Sağıroğlu'nun çektiği *Bitmeyen Yol*, gösterim izni almak için sansüre girdiğinde toptan reddedilir.

"Hikâyenin kahramanının misafir olarak geldiği erkeksiz evin iffet ve namusuna el uzatarak milli örf ve âdetimize ihanet ettiği için..." reddine "ekseriyetle" karar verilir.

1975 yılına girdiğimizde durum yine değişmez. Değişen yalnızca Sansür Kurulu üyeleridir. Bakış açılarındaki ve verilen kararlardaki tek yanlılık devam eder. Önceki tutumu devam ettiren kişiler vardır kurulda. Temel Gürsu'nun yönettiği *Kokla Ama Koparma* adını taşıyan seks komedisinde 'tümüyle red kararı'nın bir başka ilginç gerekçesi görülür. Filmin kahramanı genç kadın, yaşlı kocasını başkalarıyla aldatmıştır. Filmin bir komedi olmasına karşılık, komisyon üyeleri yine de olaya 'ciddi' yaklaşırlar. Bu bakış açısına göre: "Evli bir kadın nasıl fahişe olur?"

Kokla Ama Koparma ancak ikinci bir denetlemede sansür duvarını aşmayı başarır. Oysa filmdeki kadın yine gönlünün çektiği erkekle yatağa girer. Genç kadın, yine yaşlı erkeği aldatır. Bu aşamada değişen nedir? Değişen, daha doğrusu değiştirilen, filmin bazı sahnelerinin diyaloglarıdır. Örneğin filmde ne kadar 'karıcığım' diyalogu varsa, tümü tek tek ayıklanıp atılır. Ve böylece evli kadın metres, yaşlı koca da nikâhsız bir geyik olur filmin öyküsünde.

Verdiğimiz bu örneklerden çıkan sonuca bakacak olursak, aldatma, ihanet olaylarını ve sansürcülerin deyişiyle 'ahlaka mugayir' birtakım cinsel davranışları günlük gazete haberlerinde türlü biçimleriyle okuduğumuz halde, beyazperde de bu gerçeklere yer yoktur. Sansür üyelerinin kadın-erkek konusundaki değerlendirmeleri de kuşkusuz, toplum baskısının bir sonucudur. Bir sansür komisyonu üyesi yıllar önce bir film yapımcısına şöyle demiştir:

> "Aile plaja gitmez. Plajda bikinili kadını göstermek et teşhiridir, müstehcenliktir. Siz bir filmde randevuevi veya genelev gösterebilir misiniz?"

Selma Güneri ve Fikret Hakan, *Bitmeyen Yol* filminin bir sahnesinde, 1965

Ne anlaşılmaz bir çelişkidir ki, 1966 yılında Alp Zeki Heper'in sanatsal nitelikler taşıyan *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* adlı filmini müstehcenlik gerekçesiyle yasaklayan sansürcüler, 1974-79 seks furyası döneminde *Çalkala Yavrum Çalkala, Şeftalisi Ala Benziyor* ve *Hababam Git Hababam Gel* gibi kadını aşağılayan iğrenç sahnelerle dolu filmlere gösterim izni vermişlerdir. Böyle aşırı 'hoşgörülü' tutumun MSP'nin iktidar ortaklığı yaptığı ve hele İçişleri ile Adalet Bakanlıklarına sahip oldukları bir döneme rastlaması da gerçekte çok düşündürücüdür.

'HAYS YASASI' VE İLGİNÇ BİR BENZEŞME

Seks filmleri furyasında olduğu gibi, zaman zaman ortaya çıkan şaşırtıcı ve bir çeşit 'aldatmaca' biçimindeki işleviyle sansür, elbette eski alışkanlıklarından vazgeçecek değildi. İşte 1983'de Melih Gülgen'in yönettiği *Bedel*'e şöyle bir şartla gösterim izni veriliyordu:

> "Filmin iki yerinde Kadir İnanır ile Chistine Haydar'ın sevişme sahnelerinin uzunluğu kısaltılarak iki dakikalık süreye indirilmesi şartıyla..."

30.12.1983 tarihli bir sansür kararı, 1930'lardaki Amerikan sinemasının 12 maddelik ünlü 'Hays Yasası'nı anımsatıyordu. Cinselliğe aman vermez bir denetim getiren bu yasanın bir

Chiristine Haydar ve Kadir İnanır, *Bedel* filminin bir sahnesinde, 1983

ÇETİN ALTAN'IN BİR AVUÇ
YÖNETMEN ÜMİT ELÇİ GÖKYÜZÜ
AYTAÇ ARMAN • ZUHAL OLCAY • ŞAHİKA TEKAND • ENGİN İNAL • LALE ORALOĞLU
ZERRİN ARBAŞ • ATİLLA YİĞİT • MENDERES SAMANCILAR • KENAN BAL

maddesi, öpüşme sahnelerini on saniyelik bir süreyle sınırlıyordu. Gerçekten garip bir benzeşmeydi bu. Ancak bizde sevişme sahnelerinin 2'şer dakikalık süreyle sınırlanması biraz daha insaflıca bir davranıştı.

1983'ten 1987'e geçtiğimizde 'şartlı' olarak gösterimine izin verilen başka bir sansür belgesiyle karşılaşırız. Ümit Elçi'nin Çetin Altan'ın aynı ismini taşıyan romanından uyarladığı *Bir Avuç Gökyüzü* filmiyle ilgili olarak Sansür Komisyonu'nun düzenlediği 19 Şubat 1988 tarihli belge dört maddeyi içerir. Belgenin 2. ve 4. maddesi cinsellikle ilgilidir.

> "Madde 2: Hapishanede, ziyaretçi gelen kadın göğüslerini açtıktan sonra bir diğer adamın mastürbasyon sahnesinin;
> Madde 4: Karısıyla yatakta gece cereyan eden cinsel ilişki sahnesinin çıkartılması şartıyla..."

Sansürcülerin çıkartılmasını istedikleri 'cinsel ilişki sahnesi', Aytaç Arman'la Zuhal Olcay arasında geçer; filmin öyküsü içinde karı kocadırlar. Demek ki bu aşk sahnelerinde sevişen çiftler karı koca da olsa sonuç değişmeyecektir. Ya da denetim sırasında alınan kararlar, sansür komisyonu üyelerinin o andaki psikolojik durumlarıyla bağlantılı olarak, yani şansa ve kadere bırakılarak sürdürülecektir.

Bir film yapımcısı bu konuda şunları söyler:

"Sansür üyesinin görev başındaki durumu çok önemlidir. Eğer gece karısıyla ya da sevgilisiyle yatamadıysa veya sabah evinden karısıyla kavgalı çıkıp görev başına geldiyse, filmin yapımcısı zor durumda kalabilir. Çünkü evindeki sorunları görev başına taşıyabilen bir denetçinin sıhhatli ve tarafsız bir karar vermesi nasıl mümkün olabilir ki?"

Abartılı da olsa bu açıklamada bir gerçek payı yok mudur?

Türk sinemasındaki 'ilk sansür' olayını içeren 1919'dan 1993'e kadar uzanan 75 yıllık süre içinde sansürün cinsellik anlayışını 'şartlı' ve 'toptan red' gerekçelerine dayalı olarak çeşitli örnekleriyle gözler önüne sermeye çalıştık. Şimdiyse son durum nedir?

Eğer, Antalya Film Festivali'nde bir jüri seçimini yaptığı sırada "Ben dul bir kadının böyle sevişmesine karşıyım" bir diğeri de "Bütün dul kadınlar ya orospudur ya lezbiyendir" diyebiliyorsa ve bunların söylendiği yıl 1991 ise, ülkemizdeki cinsellik anlayışının hangi sınırlarda olduğu bellidir.

Bu görüşler geneli değil kişileri bağlasa da, sansür ne kadar hoşgörülü, ne kadar kabuk değiştirse de ve giderek yok olsa da bu 'ayıbın hayaleti' daima üzerimizde dolaşacaktır. Ve sansür hâlâ devam etmektedir.

SEKS FİLMLERİ DÖNEMİNDE SİNEMA-DUVAR EDEBİYATI

Yıl 1960, Beyoğlu Atlas sinemasındayız...

Beyazperdede izlediğimiz daracık elbiseli sarışın genç kadın yürür de yürür... Salına salına, kırıla kırıta... Erkekler de aç gözlerle dönüp dönüp bakarlar. Kamera sarışın ve şuh kadının kalçalarına yiyecekmiş gibi bakan erkekleri izler. Sonra da erkeklerin birinin yüzünde durur ve adamın, sarışın kadının arkasından bağırdığını duyarız:

"İyi muuuuzz!.."

Aynı anda sesler yalnızca perdeden değil, koro halinde arkalardan balkonda oturan seyircilerden gelmeye başlar:

"İyi muuuuzzz!.."

Çünkü kadının dar elbisesinin sımsıkı sardığı kalçaları, yakın plan bir çekimle koskoca perdeyi kaplamıştır. Perdedeki kadın Gönül Yazar, filmin ismi de Hulki Saner'in yönettiği *Taş Bebek*'tir.

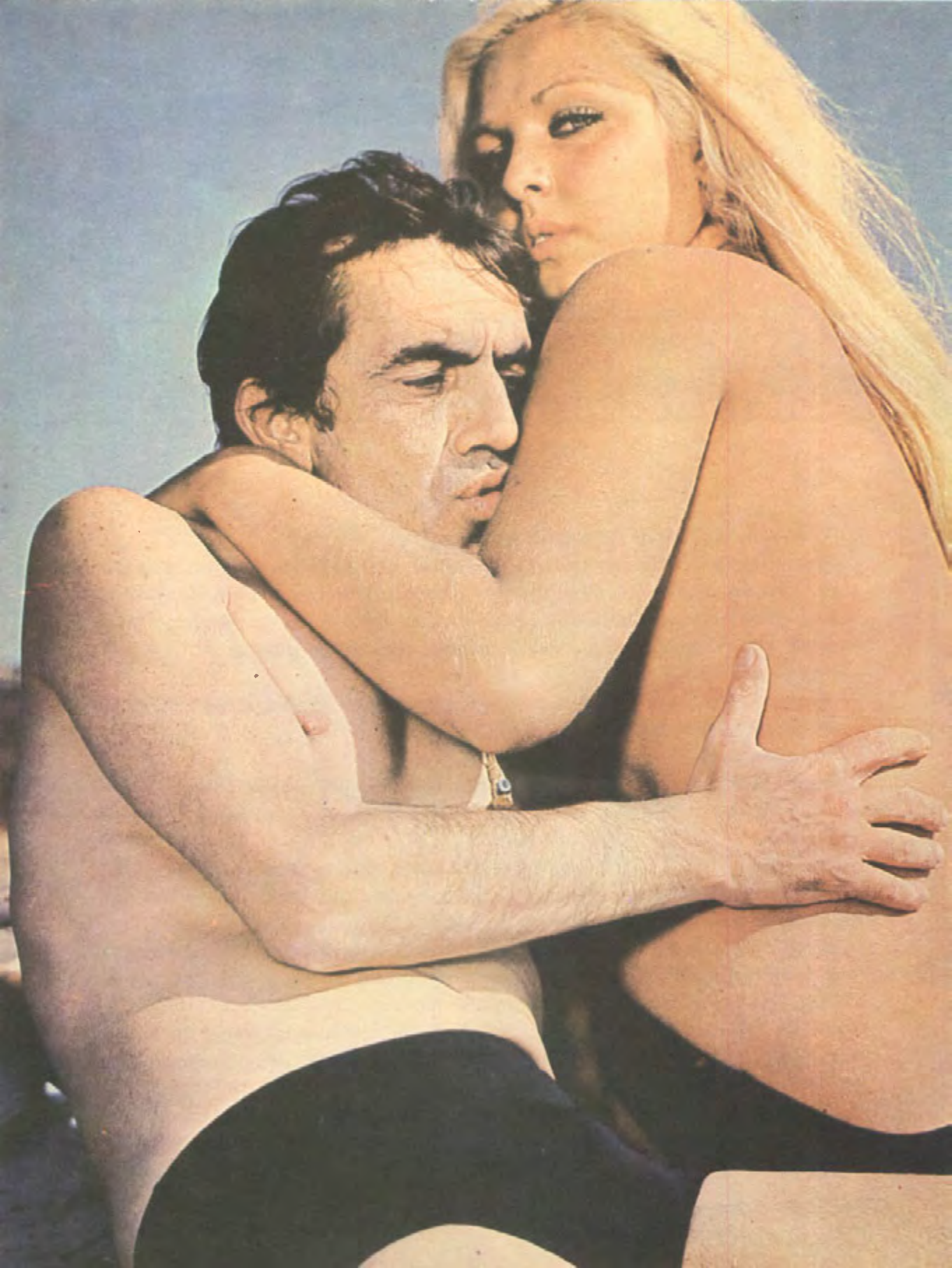
İşte 1960'lı yılların seyircisi, bu tür görüntülerle öpüşme sahnelerinde 'iyi muuzz' naralarıyla, ıslıklarla deşarj olabiliyordu. Film isimleri gibi, filmin içinde kullanılan diyaloglar da dönemin modasına göre biçim değiştirebiliyorlardı.

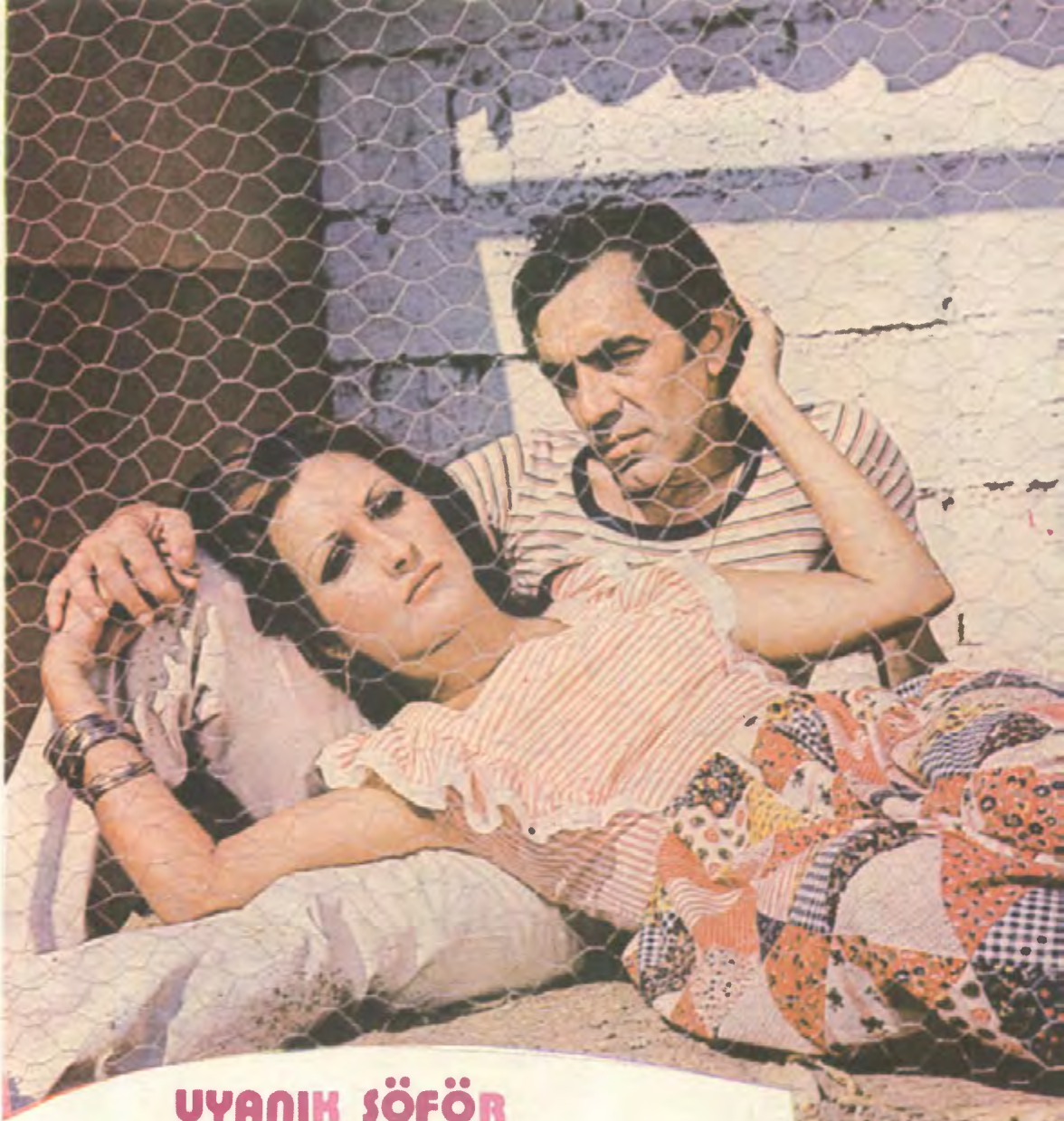
Örneğin 1960'dan önceki polisiye filmlerde bitirim ağzıyla kullanılan 'ayıp sallama abla', 'hop dedik' ve 'çuvalın kaça' gibi diyaloglar argo edebiyatının ürünleriyse, 'iyi muuzz' ıslıkları da lümpence bir boşalımın ifadesiydi herhalde.

Ve bu sokak kültürünün diyalogları filmlerin içlerinden çıkarak önce seks avantürleriyle, sonra da seks komedileri salgınıyla film afişlerinin tepelerine gelip oturacaktı: *Parçala Behçet* ve *Yırt Kâzım*...

Ama film afişlerindeki bu isim karmaşası özellikle de 1974-1979 yılları arasında birtakım 'cinsel göndermelerde tıpkı bir 'helâ duvarı edebiyatı'na dönüşecekti.

Ve hiçbir ülke sinemasında film isimleri böylesine iğrençleşmeyecekti.





UYANIK ŞÖFÖR

AYDEMİR AKBAŞ

AYIKLA BENİ HÜSNÜ

AYNUR AKARSU NÜKET DURU

TUBA ÇETİN YILKUM YALIN ERDİNÇ AKBAŞ AHMET KOÇ

Ve ÖZCAN ÖZGÜR RENKLİ

umut film

Rejisör ARİF KESKİNER

Senaryo: Foto Direktörü:

TANJU GÜRSU SERTAÇ KARAN

ERKEKLİK ÖLDÜMÜ ABİLER
FIRÇANA BAYILDIM BOYACI

HADİ ÇAMAN

MELEK GÖRGÜN KARACA KAAN

SAMİ HAZİNSES | YÜKSEL GÖZEN
KUDRET ŞANDRA | NALAN SUN
ESRA SAYIN | AYLİN BERKAY

YÖNETEN: ÜLKÜ ERAKALIN KAMERA: SALİH DİKİŞÇİ

RENKLİ

METE İNSELEL | ŞEMSİ İNKAYA

FERİ CANSEL

NURAY ŞEFİK DÖĞEN
SEZGİN SEZER CEVAT KURTULUŞ
EKREM GÖKKAYA
CANAN CANDAN
AYSUN UÇAR FERİDUN ÇÜLGEÇEN
AHMET KOSTARİKA

YÖNETEN: ARAM GÜLYÜZ
SENARYO: SUAVİ SUALP
KAMERA: APTULLAH GÜREK

RENKLİ

hababam GİT hababam GEL

ELVAN film

İşte seks filmleri döneminden bir demet sinema-duvar edebiyatı. Hepsi de seçmece:

Ah Deme Oh De, Ah Ne Adem Dilli Badem, Ayıkla Beni Hüsnü, Bana Beş Avrat Yetmez, Beş Dakikada Beşiktaş, Ben Armutu Dişlerim, Çalkala Yavrum Çalkala, Dam Budalası, Fırçana Bayıldım Boyacı, Hababam Git Hababam Gel, Hasan Almaz Basan Alır, Horoz Gibi Maşallah, İşte Kapı İşte Sapı, Kartal Pendik Gittik Geldik, Kokla Beni Melahat, Oh De Yavrum Oh De, Şipşak Basarım, Şeftalisi Ala Benziyor, Tak Fişi Bitir işi, Vur Tatlım, Vur Davula Tokmağı, Ye Beni Mahmut, Şehvet Kurbanı Şevket.

Bu dönemde eskilerin 'Cadde-i Kebir' dedikleri İstiklal Caddesi ve yöresindeki sinema salonları bu tür filmlerin afişlerinden geçilmez hale gelmişti. O yıllarda ülkede bir hükümet bunalımı vardı.

Yabancı film ithalcileri de bir türlü sona ermeyen, uzlaşma sağlanmayan siyasal bunalımdan yararlanarak Alman ve İtalyan kaynaklı sıradan filmleri *Hep Bakire mi Kalacaksın*, *Aşkın 69 Çeşidi* ve *Toplu Sevişme* gibi uyduruk isimlerle gösterime sokunca ipin ucu iyice kaçar.

Yerlicilerle dışalımcı, yani ithalci filmciler arasında kıyasıya bir yarış başladı. Elbetteki ilginç isimler bulma ve uydurma konusunda bizim yerliciler hep öndedir. Üstelik daha gözü kara, daha cesurdurlar.

OF
OLGUN FİLM

SALİH GÜNEY
FERİ CANSEL
METE İNSELEL
AYNUR AKARSU

BURÇİN DOĞU
DOLGAN SEZER
ALEV ALTIN
MERAL DENİZ
ALİ ŞEN

HASAN ALMAZ BASAN ALIR !..

yönetmen
ARAM GÜLYÜZ

senaryo: ERDOĞAN TÜNAŞ
kamera: KENAN KURT

RENKLİ

METE İNSELEL FERİ CANSEL ORÇUN SONAT SAMİ TUNÇ

Beş Dakikada Beşiktaş

RENKLİ

Rejisör: Aram Gülyüz

Meral Deniz
Süheyl Egriboz
Gülten Kaya

Gündüz Akar
İbrahim Kurt
Canan Can

Renan Fosforoğlu
Arzu Okan
Ferhat Unal

Senaryo: Ahmet Ustel
Foto Direktörü: Abdullah Gürek

Lümpen bir kültürü oluşturan bizim film isimlerine şöyle bir baktığımızda altlarında neler yattığını, ne demek istediklerini kolayca görürüz. İlk bakışta ucuz ve adice görülen bu isimler gerçekte hınzır bir zekâ düzeyinin esprileridir. Şimdi seyirciyi, kelime ve cümleler aracılığıyla birtakım düşlere sürükleyen çeşitli cinsel göndermelerin neleri hatırlattığına bakalım.

Diyelim ki, *Dam Budalası* adlı filmin afişinden 'D' harfini çıkarıp attınız? Bir başka örnek; *Yakalarsam Severim*'in ikinci kelimesindeki birinci 'e'yi 'i' ile, 'v' yi de 'k' ile değiştirirseniz nasıl okuyacaksınız?

Bırakın bilmece çözer gibi harf değiştirmeleri ve yerlerine başka harfi koymayı, *Kartal Pendik Gittik Geldik, Hababam Git Hababam Gel,* kaba biçimiyle bir cinsel eylemi gözlerimizin önüne getirmeyecek mi? Uzun uzun bilmece çözmeye gerek var mı ki?

Ne incelikli bir güldürüye, ne de bir kara mizah türü içine dahil edilebilmesi mümkün olmayan bu filmik esprilere 'sapıklık edebiyatının sinemaya yansıması' diyebiliriz.

Bu göndermeli espriler, yalnızca film afişlerinde değil hemen hemen tüm seks filmi fragmanlarında da bolca yer aldığına dönemin seyircileri tanıktır. Seks filmleri yapımcılarının amacı bu türe meraklı seyirciyi 'gelecek programlar' aracılığıyla önceden tuzağa düşürmektir.

Bu fragmanlar ve film isimleri ünlü edebiyatçımız Bekir Yıldız'ın bir öyküsüne de konu olmuştur. Daha doğrusu bir anıya... Özellikle de seks filmleri seyircisini merak ettiği için gittiği bir sinemada fragmanla ilgili izlenimlerini şöyle dile getirir:

"Gelecek filmin ismi: *Hasan Almaz Basan Alır*... Başka bir film daha... Bir kadın eteğini kaldırıyor. Fragmanda bir ses: 'Güzel mi bacaklar?' Sinemada ıslıklar. 'Biraz daha aç' Külotuna kadar sıyırıyor eteklerini. Aynı ses: 'Nasılmış?' Islıklar... 'Çıkarsın mı donunu?'... 'Çıkarsın', 'Gelecek hafta sinemamızda. Getirmesi bizden görmesi sizden.'"

İşte 'erkeklerin parçaladığı' ve 'kadınların yırtıldığı' bu dönem; filmleriyle, fragmanlarıyla 1980 yılında son bulur. Sinema-duvar edebiyatı yetkililer tarafından 'zapturapt'a alınınca edepsiz söylemler, *Öğret de Gel* gibi film isimleriyle değiştirilerek daha 'edepli' duruma getirilir! Artık fragmanlardaki 'Tokmakla beni, tokmaklayayım seni' cinsinden diyaloglara rastlanmaz.

1960'lı yılların 'iyi muuuzz' ve 'ye onu ye' anlayışından Türk sineması 1970'lere nasıl gelmiş görüyorsunuz. Film isimlerinin birbiri ardına sinema-duvar edebiyatına dönüştüğü yıllarda bu yozlaşma yalnızca 'seks avantürleri' ya da 'seks komedileri' için geçerli değildi. Bu türün dışında yer alan ve masum gibi görünen bağımsız güldürü tarzındaki filmler de garip isimlerle, seyirci karşısına çıkıyordu. O yıllarda sansür kurulunda görev yapan Alim Şerif Onaran bir söyleşide bakın ne diyordu?

> "Çok iyi hatırlıyorum, denetime takılan filmlerden birinin adı *Hüseyin Baradan Fırladı Aradan*'dı. Hüseyin Baradan kimdir, nereden fırlıyor? Filmin bu isimle çıkmasına izin vermedik. Bir de Öztürk Serengil'in bir filmi vardı: *Şepkemin Altındayım*. Türkçenin yozlaştırıldığı düşüncesindeydim. Ben, şahsen filmin bu isimle oynamasına karşıydım, oma komisyondaki diğer üyeler ciddiye alınmaması gerektiğini savundular. Film de öyle oynadı." [35]

İsmi nedeniyle denetime takılan *Hüseyin Baradan Fırladı Aradan* daha sonra *Hüseyin Boradan Çekilin Aradan* adıyla gösterime giriyordu.

Eğer 1992 yılının sonlarında kentin reklam panolarına asılmış dev billboardlarda, sarışın güzel bir kadın "Beni yemeye devam edin" diyorsa korkulacak bir şey yoktur. Çünkü o güzel sarışın, yalnızca ithal malı pirincin reklamını yapıyordur; seks filmleri dönemindeki *Ye Beni Mahmut*'un değil...

[35] "Sansürün Favorisi Seks", Leyla Melek, *Cosmopolitan* dergisi, 9 Aralık 1992

TÜRK SİNEMASINDA HAMAM SAHNELERİ VE CİNSELLİK

> "Boy, pos, endam, billur gibi vücut, asmakabağı gibi kollar, sürahi gibi bilekler. Bir ten, bir ten ki, hanım, sorma! Teleme peyniri, lokum şekeri sanırsın. Ya o renk? Hokka gülü gibi, kırk bir kere maşallah!.."

Hamamda çırılçıplak görüp, oğlu için gözüne kestirdiği müstakbel gelinini bir sohbet sırasında böyle anlatmış eski İstanbul'un kaynana adayı. Demek ki o dönemlerde, yazar Ercüment Ekrem Talu'ya göre hamamlara sadece kirlerden temizlenmek için değil, 'gelin seçmek' için de gidilirmiş...

Tarihsel belgelere göre, hamamların Türklerin yaşamına girişi, 'eski Roma kültürü'nün bir yansıması olarak kabul edilir. Osmanlı mimarisinin özelliklerini taşıyan bu yapılar, geleneksel hamam kültürümüzün bir parçasıdır. Eskinin bohçalı kadınlarıyla, tellaklarıyla, kubbeleriyle, kurnalarıyla, göbek taşlarıyla ve oymalı bakır tas, sedef işlemeli nalın, peştemal gibi temel aksesuvarlarıyla...

Evliya Çelebi'nin saptamasıyla 151 çarşı, 800 kadar da saray ve konak hamamları varmış İstanbul ve çevrelerinde. Hem de IV. Murat döneminde. Ya günümüzde? Modern bir yapılaşma sonucu evlere taşınan banyolar ve çağdaş donanımlı saunalarla bugün o eski hamam kültürü yok olma aşamasında. Geride kalanlarsa eskiler. Tarihsel bir sürecin kalıntıları hamamlar.

Ancak banyo yapma eylemi, hamam mekânları dışında gerçekleştirilse de temeldeki amaç aynı kapıya çıkıyor. Yani iki eylem biçimi de insan bedenlerini her türlü kirden arındırmak değil midir sonuçta? Ve işin aslına bakarsak dünya sinemasında ilk yıkanma görüntüleri de ev içi bir mekânda leğen sahnesiyle başlar. Bu, Fransız sinemacı George Melies'ın 1897'de çektiği ve adı *After the Ball the Barth / Balodan Sonra Banyo* adlı kısa öykülü filmidir. Ama bu konudaki asıl unutulmaz görüntüleri ve erotizmi, Cecil B. De Mille'in

Ayşe Nana, *Lale Devri* filminin bir sahnesinde, 1951

Cleopatra filmindeki Claudette Colbert'ın ünlü 'süt banyosu sahnesi' nde izleriz. Eğer tarihsel belgeler bizi yanıltmıyorsa Türk sinemasındaki 'ilk banyo sahnesi', Çek asıllı Adolf Körner'in 1942 yılında çektiği *Sürtük* adlı filminde gerçekleştirilir. Ne var ki bu sahnenin kadın oyuncusu kimdir? Her ne kadar emin değilsek de bu, Zehra Yumsel olabilir.

HAMAMLAR TÜRK SİNEMASINA TARİHSEL FİLMLERLE Mİ GİRDİ?

Yüzyıllar önce Ingres ve Titien gibi ünlü ressamların tablolarına ve minyatürlere konu olan hamamlar Türk sinemasına nasıl yansıdı ya da yansıtıldı? Çeşitli banyo türlerinin dışında umuma açık hamamlar veya Osmanlı saray hamamları, Türk sinemasına 1950'li yıllarda çekilen tarihsel filmlerle mi girdi? Şimdi ona bakalım.

1951'de başlayıp üç yıl kadar süren tarihsel filmler döneminde hamam sahnelerinin gündeme geldiği görülür. Konak ve mermer oymalı saray hamamları görüntülerini sergiler bu sahneler. Kurna başlarında yıkanan kadınlar, göbek taşlarına sere serpe uzanmış cariyeler, esirler... Gerçeklen de hamamlar, sanki bu tarihsel filmler sayesinde keşfedilmiştir. Örneğin, Vedat Ar'ın 1951'de yönettiği *Lale Devri* filmindeki hamam sahnesi doğal görüntüleri açısından en akılda kalanıdır. Buna karşılık, Osmanlı'nın 'lale sevgisi' dönemini yansıtan filmdeki kadınlar hamamı sahnelerinde ne cinsellik fazla öne çıkar, ne de o dönemin soyunan kadınlarından Ayşe Nana açılıp saçılır. Dönemin koşullarına göre her şey sınırlıdır. Kaldı ki anlatılan Osmanlı döneminin

bir tarihidir. Ancak bu sınır 1960'lı yılların ortalarında kalkacaktır. Hem de Osmanlıyı yansıtan bir dönem filmiyle: *Haremde Dört Kadın*. Senaryosu Kemal Tahir'in, yönetmeni de Halit Refiğ'dir. Sadık Paşa'nın haremindeki kadınlar, sarayın hamam sahnesinde uzaktan uzağa birbirleriyle kesişirler. Harem yaşamının içe bastırılmış gizli duyguları ve kadınlar arası ilişkilerin erotizmi, Osmanlı'ya toz kondurmayan fanatik bir kesimin tepkileriyle karşılaşır.

PEŞTEMALSİZ SEVİŞMELER VE 'ISLAK EROTİZM'

Tarihsel filmler furyasının yeniden başlaması sonucu, özellikle de saray hamamları, bu tür sahnelerin 'cinsellik prototipi' olarak sık sık karşımıza çıkar. 1966'da Tunç Başaran'ın çektiği *Vatan Kurtaran Aslan* bu açıdan sınır tanımaz bir filmdir. Çıplaklık eski Roma tarihini konu alan epik türdeki yabancı filmlerden kopya edilmiş gibidir. Örneğin bu saray hamamının havuzunda peştemalsız bir cinsellik sergilenir. Figen Say'la Tunç Okan çırılçıplaktırlar. Ve saray hamamının havuzunda sevişirler. Bu sahnenin bir başka benzerini ama daha ilginç olanını bir yıl sonra Atıf Yılmaz'ın *Harun Reşid'in Gözdesi* adlı Ajda Pekkan'lı filminde görürüz. Devlet Devrim'le Erol Tezeren göbek taşında sevişirler. Çalgılı-şarkılı bir hamam sahnesidir bu. Sevişen çiftin

Figen Say ve Tunç Okan, *Vatan Kurtaran Aslan* filminin bir sahnesinde, 1966

Devlet Devrim ve Erol Tezeren, *Harun Reşid'in Gözdesi* filminin bir sahnesinde, 1967

Suzan Avcı, *Kolsuz Kahraman* filminin bir sahnesinde, 1966

arkasında kadınlardan oluşan bir sazende takımı yer almıştır. Renk, cümbüş, cinsellik ve egzotizm. Abbasi İmparatorluğu dönemindeki bir hamam âlemine ve de *Binbir Gece Masalları*'na özgü bir sahne çekmiştir Atıf Yılmaz.

Türk sinemasında tarihi filmlerin 'ıslak erotizm'i daha sonraki yıllarda, azalmadan sürer. İşte bu örneklerden biri de Nejat Saydam'ın bir Cüneyt Arkın filmi olan *Kolsuz Kahraman*'dır. Saray hamamının banyo sahnesinde çıplak ama ağır makyajlı Suzan Avcı, çevresinde mermer havuza çiçek atan, saz çalan yarı çıplak huriler... Bu tarihi hamam sahnesinde Suzan Avcı, Cleopatra gibi süt banyosu yapıyordur sanki.

OSMANLI HAMAMLARINDA BİR ANJELİK

XIV. Lui Fransa'sının yürek yakan esmer dilberi Anjelik'in (Angelique) Osmanlı saraylarında işi ne? Ama bu ünlü romanı Serge ve Anne Golon yazmışsa, Ülkü Erakalın'la Süha Doğan da bu 'bestseller' romanı Türk sinemasına kendi kafalarına göre uyarlamışlarsa erotik Fransız yıldızı Michelle Mercier'in oynadığı Anjelik'i, elbette Osmanlı saraylarında ve hamamlarında görmek mümkün.

Yeşilçam, bu ünlü tarihi romandan arka arkaya iki film birden üretmiş. Biri *Anjelik Osmanlı Saraylarında*, diğeri *Anjelik ve Deli İbrahim*. Bizim yerli versiyonun Anjelik'iyse Sevda Ferdağ. Deli İbrahim'in gözdesi olarak izlediğimiz Ferdağ, Osmanlı padişahıyla

Sevda Ferdağ, *Anjelik Osmanlı Saraylarında* filminin bir sahnesinde, 1967

Öztürk Serengil,
007,5 Cezmi Bond
filminden bir sahne, 1965

Beatriz Rico, *İstanbul Kanatlarının Altında* filminin bir sahnesinde, 1995

gerdeğe girmeden önce saray hamamında tüm kirlerinden arınması gerekiyor. Geçmişteki günahlarından da. Michel Mercier'i fazla aratmayan Sevda Ferdağ, Osmanlı'nın saray hamamında bir Fransız dilberi gibi yabancı bir cinsellik sergilemeye çalışıyor. Yarı çıplak vücuduyla göbek taşına uzanarak. Eğer Ferdağ gibi cinselliğe açık erotik bir malzeme, bir 'Mercier estetiği'yle kullanılmamışsa günahı Ülkü Erakalın'ın boynuna...

Son dönem Türk sinemasında hamam sahneleri izlediğimiz bir tarihi film de Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarının Altında* adlı çalışması. Öyküsü IV. Murat döneminde geçen film, görkemli bir hamam sahnesiyle açılır. Yasakların egemen olduğu dönemin İstanbul'unda dört kafadarı bir hamamda görürüz. Hazerfen Çelebi, Lagari Hasan, Evliya Çelebi ve Bekri Mustafa'yı... Kimi nargilesini tokurdatır, kimi göbek taşına uzanmıştır. Tarihi hamamın buğulu atmosferini tavanlarında ve kubbesinde buhardan oluşan su damlacıklarına kadar saptayan bir göz gibidir kamera bu sahnelerde.

SULU KOMEDİLERDEN SEKS FİLMLERİNE

Sürekli tarihsel filmlerdeki hamam sahnelerinden söz ettik hep. Oysa bir dönemde, komedi türü filmlerle 1974'den 1979'a kadar sürüp giden seks filmlerine de zaman zaman dekor oluşturmuştur hamamlar.

Uluslararası üne sahip hafiye James Bond, Türk sinemasına *Cezmi Bond 007,5* adıyla ithal edilirse, bu yerli polisiye güldürüye bir hamam sahnesinin eklenmesi doğaldır. Hele bir de Bond kırması Cezmi Bond'ı Öztürk Serengil oynuyorsa? Sırrı Gültekin'in 1965 yapımı filminde izini sürdüğü çete elemanlarını kovalarken kendini bir hamamda bulur, Serengil. Böylece hamamda her türlü cıvıklık yaşanır.

Vahi Öz'lü, Mualla Sürerdi ve Serengil'li komedi filmlerinde hamam sahneleri, akıl almaz sululukların mekânıdır. Süpürge sopalarını mikrofon yapıp ünlü şarkıcı olan hamam tellaklarından tutun da oturak âlemlerine kadar... Seks filmlerine gelince bu sahneler, Yeşilçam'ın ünlü, ünsüz çıplaklarıyla bir 'şehvet mezbahası'na dönüşür.

Sıradan güldürülerde ve düzeysiz seks filmlerinde izlenilen hamam sapkınlıklarına arada bir gerçek özel yaşamlarda da rastlanmıyor değil. Hamam kapatıp sazlı âlemlerde kız oynatan büyük kent magandaları, cebi şişkin ensesi kalın ağa artıkları yok mu? Varsa, abartılı örnekleriyle o malum sahnelerin beyaz perdeye yansıması da kaçınılmazdır.

VE GÜNÜMÜZ SİNEMASINDA HAMAM

Günümüz büyük şehir filmlerindeki hamam sahnelerinde değişen nedir? İlk yıllardaki gibi aşırı tutuculuk ve yasaklar egemen değil.

Teşhire dayalı kaba cinsellik yerine, öyküye oturan, genel akış içinde yama gibi kalmayan bir hamam erotizmi sergileniyor çoğu kez. Belleğimizde kaldıklarına göre Yavuz Turgul'un *Fahriye Abla*'sında Müjde Ar, Süreyya Duru'nun *Çil Horoz*'unda Hülya Avşar bu sahneler için iyi kullanılan iki değişik örnektir.

Hamam filminden bir sahne, 1996

Alessandro Gassman ve Mehmet Günsur, *Hamam* filminin bir sahnesinde, 1996

Ama şimdi, bu küçük 'yaklaşım'ların ötesinde çok daha büyük bir örnek var önümüzde. Türk toplum yaşamının bir parçası olup, ne var ki günümüzde eski özelliklerini yitiren hamam olgusunu, sinema tarihimizde ilk kez bütünüyle ele alıyor Ferzan Özpetek. *Hamam* bu açıdan önemli bir 'ilk film'dir.

Özpetek'in, İstanbul'daki ailesinden İtalya'da yaşayan bir yabancıya miras kalan 'hamam gerçeği'ne oryantalist bir bakışla yaklaştığı söylense de temelde, pek bir şey değişmiyor. Çünkü unutulmaya yüz tutan bir yaşam biçimi ister istemez öne çıkıyor. Ve yine ister istemez eski günler bize, yetişkin oğlunu da hamama getiren anneye çıkışan gün görmüş, yaşlı bir kadının şu klasik hamam esprisini hatırlatıyor:

"Ayol ne bu sırık, bari babasını da getirseydin?.."

YEŞİLÇAM'IN GÜZEL HİZMETÇİLERİ

2004 yılının Haziran ayında, İngiltere'de İş Vakfı adlı bir kuruluş tarafından 'hizmetçiler'le ilgili bir araştırma yapılmış. Ortaya çıkan sonuç şöyle: Ülkedeki her on kişiden biri, kendi işlerine vakit ayıramadığı için zorunlu olarak hizmetçi çalıştırıyormuş. Temizlik, ütü, çamaşır gibi işlerde... Dadılar, bahçıvanlar ve uşaklar da dahil olmak üzere... Hizmetçi tutan İngilizlerin sayısıysa yaklaşık yetmiş olarak açıklanıyor söz konusu raporda.

Bizde hizmetçiler konusunda sağlıklı ve kapsamlı bir araştırma yapılmadığına göre sonuçları bilemiyoruz.

Ancak 'ev içi ev işi' yapan 'gündelikçi' ya da 'aylıkçı' veya gece yatısına kalan sürekli hizmet emekçilerinin geçmişine baktığımızda, bu mesleğin ilk kez kurumsal bir ciddiyet taşıdığını görüyoruz.

Boğaziçi Üniversitesi Öğretim Üyesi Yavuz Selim Karakışla'nın konuyla ilgili araştırmasına göre; II. Meşrutiyet Dönemi'nde (1911) Umum Hizmetkârân İdârehânesi adlı bir 'Hizmetçi Bulma Ofisi' kurulmuş.

Bu örgütlenmenin kurucusu da iktidardaki İttihâtçılar'a yakınlığıyla tanınan dönemin gümrük komisyoncusu Osman Nuri Bey...

> "Osmanlı İmparatorluğu'nda 'hizmetçilik' mesleğinin ortaya çıkışı, kölelik döneminden kalma kurum ve alışkanlıkların 1839 yılında ilan edilen Tanzimat ile birlikte tarihe karışmasıyla gerçekleşti. Diğer bir deyişle, Tanzimat, Osmanlı imparatorluğu'nda köleliği yasaklayınca, çeşitli isimler altında ev hizmetlerinde çalıştırılmakta olan kadın kölelerin yerini zamanla ücretli kadın işçiler yani hizmetçiler almaya başlamıştı." diye yazar Karakışlalı.

Fatma Girik ve Hulusi Kentmen,
Bir Hizmetçi Kızın Hatıra Defteri,
filminin sahnesinde, 1963

Hülya Koçyiğit, Gülgün Erdem ve Erol Büyükburç, *Sus Sus Kimseler Duymasın* filminin bir sahnesinde, 1968

SİNEMADAKİ HİZMETÇİ KARAKTERLERİ

Bu tarihsel sürecin ön bilgilerinden sonra konunun sinemasal yanına bakıp, belleğimizi yokladığımızda hizmetçi karakterlerini ele alan yabancı kaynaklı iki film akla gelir öncelikle. İlki 1946'da Fransız yönetmen Jean Renoir'ın Amerika'da çektiği *Bir Oda Hizmetçisinin Anıları*'dır *(The Diary of a Chambermaid)*. Bu bir Octave Mirbeau romanı uyarlamasıdır ama temel kaynak gerçek bir hizmetçi yaşamından oluşur. Aslında romanın perde arkasındaki olay ilginçtir. Hizmetçi matmazel Célestine, yazdığı anıların müsveddesini okuması ve bazı yerlerini düzeltmesi için ünlü romancıya gönderir. Anılar, Mirbeau'nun kalemiyle bir romana dönüşür. Ünlü oyuncu Paulette Goddard, Renoir'ın filminde hizmetçi Célestine'i canlandırır. Konunun asıl unutulmaz ve çarpıcı filmi kuşkusuz, Joseph Losey'in 1963 yapımı *Genç Hizmetçiler*'dir *(The Servant)*. Zengin bir İngiliz soylusunun uşağı rolünde izlediğimiz Dirk Bogarde, benzersiz bir karakter sergiler. Genç hizmetçi rolündeki Sarah Miles de öyle. Uşakla soylu efendisi arasındaki sınıfsal çatışmanın ve de bir 'çöküş'ün altını çizen usta işi bir film *Genç Hizmetçiler...*

Türk sinemasına baktığımızda durum şöyle:

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerini yaşadığı 1919'da Ahmet Fehim'in, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan uyarladığı *Mürebbiye*, varlıklı ailelerin veya paşa konaklarının 'çocuk

Vahi Öz ve Sevda Ferdağ, *Helal Adamlar Celal*
filminin bir sahnesinde, 1965

Dursune Şirin, *Bana Gönül Bağlama* filminin bir sahnesinde, 1958

bakıcısı' olduğuna göre, hizmetçi tiplemesi ilk kez bu filmle Türk sinemasına giriyor. Bir Osmanlı ailesinin ev işlerinde çalıştırmak için tuttuğu Fransız kızı Matmazel Anjel, köşkteki tüm erkekleri baştan çıkarır. Şuh ve çapkın hizmetkârı ülkedeki azınlıklardan Rum oyuncu Madam Kalitea canlandırır. *Mürebbiye*'nin Türk sinema tarihindeki bir diğer ve asıl önemli özelliği 'kadın kişiliği' üzerine kurulu bir 'ilk film' olmasıdır.

'ODALIK'LAR, 'HALAYIK'LAR, 'ARAP BACI'LAR

Türk sinemasında *Mürebbiye*'den sonra 1963 yılına dek konuları tümüyle hizmetçi tiplemesi üzerine kurulmuş filmleri göremeyiz. 1940 ve 1950'li yıllarda öyküleri Osmanlı döneminde geçen *Kıvırcık Paşa* gibi tarihsel filmlerde Doğu'nun geleneksel yapısına uygun biçimde çok özel hizmetlerde kullanılan çeşitli tiplemeler yer alır. Örneğin, 'odalık'lar, 'halayık'lar, 'dadı'lar, 'cariye'ler. Öykü içinde temel tipleri oluşturmadıklarından, yalnızca belli aralıklarla belli sahnelerde ortaya çıkarlar.

Dursune Şirin, bir 'yan hikâye oyuncusu' olarak bu tür kısa süreli sahnelerin 'Arap bacı'sıdır. Konaklarda, köşklerde, yalılarda dadılık ve hizmetçilik yaparak yaşamını sürdürür. Bir dönem Yeşilçam filmlerinin sevimli şişmanı Necdet Tosun da aşçı ve uşak gibi hizmetçi tiplemeleriyle dikkati çeker. Çiftlikler, zengin evleri vazgeçilmez mekânıdır Tosun'un. Saf ve temiz yüreklidirler. Komik hareketleri ve mizah yüklü davranış

Fatma Girik, Gönül Bayhan ve Ferudun Çölgeçen, *Bir Hizmetçi Kızın Hatıra Defteri* filmının bir sahnesinde, 1963

Ayhan Işık, Gürel Ünlüsoy ve Sezer Sezin, *Şahane Züğürtler* filminin bir sahnesinde, 1964

biçimleriyle, zaman zaman sizi güldürür. Bu ezik ve kırılgan yapıdaki Dursune Şirin ve Necdet Tosun gibi küçük hizmetçi tiplemelerinin dışında, dramatik açıdan daha büyük sorunları olanlar da vardır. Aldatılan, sömürülen, cinsel tacize uğrayan, iğfal edilen *(Ölüm Yarışı)* 'kurban hizmetçiler'dir. Âşık olduklarında zengin erkeklerin evlerine hizmetçi kimliğiyle (Kül Kedisi) girenler. Sevim Çağlayan, *Zennube* adlı filmde önce hizmetçilik yapar sonra da şarkıcı olup sınıf atlar.

ZEYNEP HİZMETÇİNİN GÜNCESİ

Osman F. Seden'in 1962 yapımı *Ne Şeker Şey* adlı filminde Türkan Şoray'ı hizmetçi kılığında izleriz. Kepiyle, özenle hazırlanmış beyaz önlüğüyle bir aksesuvar güzeli gibidir.

Ama Nejat Saydam'ın 1963 yılında çektiği *Bir Hizmetçi Kızın Hatıra Defteri*, temel konusuyla baştan sona hizmetçi ağırlıklı bir filmdir. Öykü, anılarını kaleme alan hizmetçi Zeynep'in anlatımıyla açılır. Köylü kızı Zeynep rolünü Fatma Girik oynar. Zengin bir aileye evlatlık olarak verilen küçük Zeynep, ev işlerine ilk kez o köşkte başlar. Çamaşır, bulaşık yıkar. Hizmetçilik yaptığı sürece başına neler gelemez ki? Oradan oraya kovulur, sürekli ev değiştirir. Hizmetçilik yaşamının vazgeçilmez bir parçasıdır. *Bir Hizmetçinin Hatıra Defteri* seyirlik bir film olunca, ardından devamı çekilir. Yine Fatma Girik'in oynadığı bu ikincisinin adı, *Hizmetçi Dediğin Böyle Olur*. Bu 'devam filmi'nin çileli hizmetçisi yeni maceralar yaşar. Yaşlı başlı zamparaların (Hulusi Kentmen) cinsel tacizlerinden kurtulamadığı gibi kaderi de değişmez. Güzelliği, tazeliği başa belâdır.

1960'lı yıllardaki hizmetçi tiplerini *Şahane Züğürtler*'de Sezer Sezin, *Helal Adanalı Celal*'de Sevda Ferdağ, *Sus Sus Kimseler Duymasın*'da Hülya Koçyiğit üstlenecektir. Koçyiğit, Şerif Gören'in 1984'te yönettiği *Firar*'da ise farklı bir hizmetçi karakteri sergiler. Nikah vaadiyle aldatılıp iğfal edilen köylü kızı Ayşe, sevgilisini öldürünce hapse düşer. Ve tutukevinde meydan hizmetçiliğine başlar.

Hizmetçi tiplemelerinin abartılı ve klişeleşmiş star oyuncuların tekelinden kurtulup, giderek daha gerçekçi bir boyut kazanacağı kuşkusuzdur. İşte Fehmi Yaşar'ın *Camdan Kalp* adlı filminde Şerif Sezer'in oynadığı hizmetçi Kiraz ve Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk*'ında Füsun Demirel'in canlandırdığı Kürt hizmetçi Sakine, bu değişimin ilk örnekleridir. Elbette öykü içinde bazı aşırı duyarlılıklar tartışılabilir. 'Duyarlılık' gerçek yaşamın da bir parçası değil midir? Örneğin yıllar önceki bir gazete haberine göre, dönemin ünlü yıldızı Tyrone Power'a âşık olan bir hizmetçi kız köyünden kaçıp yollara düşebiliyorsa...

Türkan Şoray ve Ahmet Tarık Tekçe, *Ne Şeker Şey* filminin bir sahnesinde, 1962

YEŞİLÇAM'DAN GENELEV MANZARALARI

> "Genç ve güzel kızların belirli bir ücret karşılığında erkekleri hoşnut ettikleri ve onların aşk ateşlerini söndürdükleri topluma açık evlerdir."[36]

'Sadizm'e adını veren ünlü Fransız yazar Marquis de Sade, 'genelevler'i böyle tanımlar. Bizdeki yasal açıklaması ise şöyledir:

> "Genel kadınların bir arada oturarak fuhuş yaptıkları veya bu maksat için toplandıkları yerlere genelev denir."[37]

Cinsel Bilim Ansiklopedileri'ne göre 'genelevlerin babası', Yunanlı Solon'dur. Solon milattan önceki yıllarda Yunanistan'ın Pire Limanı'nda bu tür evleri çalıştırarak fahişeleri örgütleyen kişidir. Bizde 'genelev' denilince 1964 yılında bu evlerin kapatıldığı, Beyoğlu'nun göbeğindeki ünlü Abanoz Sokağı (bugün Halas Sokağı) gelir akla.[38] Ve de genelevlerin 'büyük mama'sı, 'kraliçe'si, bir dönemin 'vergi rekortmeni' Matilt Manukyan (Mathilde Harikliyan)...

İlhan Berk'e göre de bu evlerde çalışanlardan Tayyare Melahat, ilk gençlik yıllarının ve eski Pera'nın unutulmaz 'afet'lerinden biridir.[39] Giriş katlarında veya odalara çıkan merdivenlerin başlarında 'vizite ücreti'nin miktarları yazılı bu evleri, eskinin 'kerhane'leri, 'umumhane'leri, bugünkü adıyla 'genelev'leri, fuhuş eylemlerinin bir parçası olsa da 'randevuevleri'nden ayırmamız gerekiyor.

Biri yasal, diğeri yasadışı bir örgütlenmenin, fuhuşun bir başka yüzünü oluşturduğuna ve bizim de başlıca konumuz filmlerdeki genelevler olduğuna göre...

---

[36] *Cinsel Bilimler Ansiklopedisi*, cilt 2, Antel Yay., 1970, sy. 289-292
[37] *Tarih Boyunca Cinsi Cazibe*, Turan Aziz Beler, Semih Lütfi Kitabevi, 1994, sy. 10
[38] *Beyoğlu'da Fuhuş*, Giovanni Scognamillo, Altın Kitaplar Yay., Şubat 1994, sy. 78
[39] *Pera*, İlhan Berk, Adam Yay., Şubat 1990

Nebahat Çehre ve Memduh Algar, *Lekeli Aşk* filminin bir sahnesinde, 1964

Ah Güzel İstanbul filminden bir sahne, 1981

YASAKÇI BİR GÖRÜŞ

1960'lı yılların sonunda filmi tümüyle reddedilen bir yapımcı ile bir Sansür Kurulu üyesi, Ankara'da karşı karşıya geldiklerinde tartışırlar. Sansürcü kızgındır. Bütün kinini kusar.

> "Aile plaja gitmez. Plajda bikinili kadını göstermek müstehcenliktir. Et teşhiridir. Siz bir filmde randevuevi veya genelev gösterebilir misiniz?.." [40]

Oysa çok kişisel ve tutarsız bir açıklamaydı bu. 'Bay Sansürcü' bal gibi yanılıyordu. Kendi döneminden önceki yıllarda çekilen randevuevi sahneli film yok muydu? Öteki sansürcüler Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları*'nı, Memduh Ün'ün *Yaprak Dökümü*'nü ve Nejat Saydam'ın *El Kızı*'nı nasıl da atlamışlardı?

Temel konu içinde suya sabuna dokunulmasa da, genelevlerde çalışan kadın öykülerinin

[40] *Türk Sinemasında Sansür Dosyası*, Agâh Özgüç, Koza Yayınları, Ekim 1976, sy. 108

yer aldığı filmler, 1970'li yıllarda ortaya çıkar daha çok. Örneğin Orhan Aksoy'un 1977'de çektiği *Baraj* öne çıkan ilklerden biridir. Ve filmin öyküsü bütünüyle Bursa genelevlerinde çalışan Aysel tiplemesinin üzerine kurulmuştur. Hayat kadını Aysel'i Türkan Şoray canlandırır. Eski günlerine, eski yaşamına dönme özlemiyle bir 'kurtuluş yolu' arayan Aysel'in öyküsüdür bu.

Ömer Kavur'un 1981 yılında Füruzan'ın bir öyküsünden uyarladığı, *Ah Güzel İstanbul* filmindeki genelev kadını Cevahir tiplemesi, Orhan Aksoy'un Aysel'inden çok farklı özellikler taşır. En azından gerçekçi bir edebiyat uyarlamasıdır.

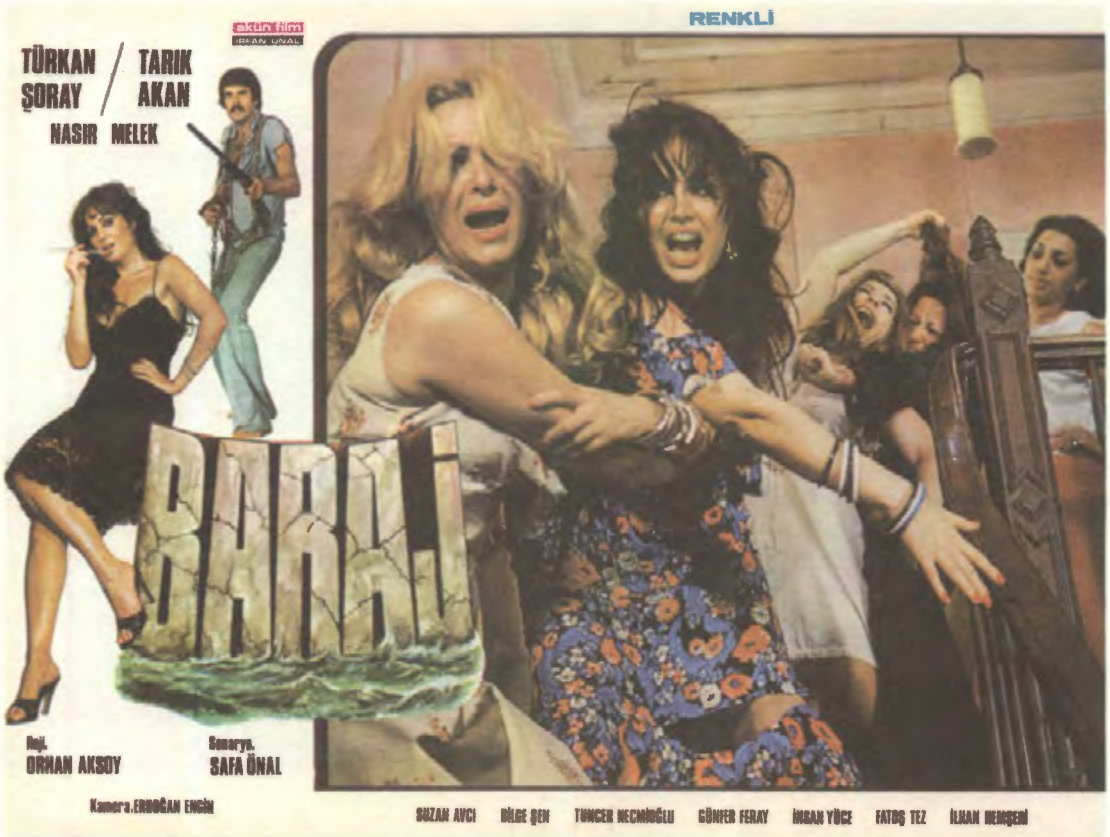
Kavur, bu tür filmlerdeki bildik kalıplara yüz vermez. Üvey anne baskısı sonucu köyünden kaçarak İstanbul genelevlerine düşen Müjde Ar'ın oynadığı hayat kadını Cevahir, katıksız bir Cevahir'dir.

Ah Güzel İstanbul'un genelev görüntüleri şu sahneyle açılır: Kadir İnanır'ın oynadığı uzun yol şoförü Kamil diğer iki şoför arkadaşıyla birlikte geneleve gider. Bir dolu hayat kadını arasından Cevahir'i seçer. Ağzındaki sakızı çıkarıp seviştiği Kamil, geneleve gelen öteki erkeklerden biri gibidir önceleri.

Ama sonraları sıradan bir 'müşteri' olmanın dışına çıkan Kamil'in yeni kiraladığı evine yerleşir Cevahir. Kamil onu genelevden çekip almıştır. Evleneceklerdir. Cevahir uzun süre bir erkeğin 'kapatma'sı olmanın karşısındadır. Kamil, Mardin'den aldığı gelinlik kumaşlarla dönerken, Cevahir acıyla evi terk eder. Filmin en duyarlı sahnelerinden biridir bu belki de.

Serpil Çakmaklı, Saadet Gürses ve Ünsal Emre, *Patroniçe* filminin bir sahnesinde, 1987

Serpil Çakmaklı, *14 Numara* filminin bir sahnesinde, 1985



Cevahir'in Galata Köprüsü'nde yürüdüğünü görürüz yalnızca. Bu ekonomik finalde Cevahir'in intiharını göremeyiz.

Aslında Ömer Kavur, bu rolü oynaması için önce Türkan Şoray'a teklif etmiştir. Şoray sahneleri nedeniyle Cevahir'i oynamaz. Kavur, "Türkan hanım, çok pişman oldu o filmde oynayamadığına," der. Ve Şoray, iyi ki de bu rolü oynamadı.[41]

'14 NUMARA'LI GENELEV...

1984'te Şerif Gören, bir yan öykü olarak konusu Konya genelevlerinde geçen *Güneş Doğarken* adlı filmi çeker. İstanbul genelevlerinde çalışan hayat kadını Nalan, Konya genelevine transfer olur. Filmin Nalan'ı Hülya Avşar'dır. Nalan Konya'nın ünlü kabadayılarından Kadir İnanır'ın oynadığı Kara Davut'a âşık olur. Evli kabadayı, Nalan'ı genelevden çekip alınca ailesi ve çevresiyle çatışmaya girer. Bu bir namus meselesidir. Ancak Mehmet Aydın imzalı senaryo çok olaylı ve çok karışık bir öyküye dayanmaktadır.

Ayrıca konu yıllar önce Yılmaz Güney'in yönetmenliğini yapması için Halit Refiğ'e teklif ettiği *Bela Çiçeği* adlı öyküyle bazı benzerlikler taşır. Güney'in öyküsü de sürgünlük yıllarını geçirdiği bu nedenle yöre olarak yakından tanıdığı Konya'da bir genelevde geçer. Konyalı

[41] *Sinemamızda Bir 'Auteaur' Ömer Kavur*, Şükran Kuyucak Esen, Alfa Yay., Kasım 2002, sy. 68

bir kabadayı ve ona âşık olan bir genelev kadını vardır. Güney'in kabadayıyı oynayacağı filmin senaryosunu yazmak üzere Halit Refiğ, Konya'ya gidip o yörede ve genelevlerde araştırmalar yaparsa da *Bela Çiçeği* çekilemez.[42]

Yeşilçam'da ya da Türk sinemasında "genelev manzaraları" deyince Sinan Çetin'in 1985 yapımı, *14 Numara*'sını es geçemek mümkün mü?

İrfan Yalçın'ın *Genelevde Yas* adlı romanından uyarlanan filmde söz konusu 'manzara'ların ve genelev tiplemelerinin altı çizilerek görüntüleniyor. Önceki örneklerde olduğu gibi yine köyünden gelip büyük kentte düşürülen ve bu fuhuş batağından kurtulmayı bekleyen tövbekâr bir genelev sermayesi var öyküde. Adı Yaprak bu genç kızın. Tiplemeyi üstlenen de Serpil Çakmaklı. Öteki filmlerden farkı öykünün bütünüyle bir genelev dekoru içinde geçmesi ve bu mekânın diğer tiplerinin de yer alması.

Başroldeki Hakan Balamir'in oynadığı, savunmasız hayat kadınlarını baskı altında tutup sömüren Arap tiplemesi, mamalar, eşcinsel meydancılar, ilk kez genelev dünyasıyla tanışan toy delikanlılar gibi. Arap adıyla tanınan 'belalı'sına sürekli haraç veren fahişe Zargana da, ilginç ve unutulmaz genelev karakterlerinden Keriman Ulusoy'un bu karakteri bazı sahnelerde ne kadar abarttığı görülse de...

Yaprak, sevdiği gençle evlenmek üzere beyaz gelinliği giydiğinde belalısı Arap'ın bıçak darbeleriyle öldürülür. Bir genelev melodramının sonudur bu.

---

[42] *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İbrahim Türk, Kabalcı Yay., Kasım 2000, sy. 288

Bazı açılardan sıradışı bir genelev filmi olmasına karşılık "insan malzemesi kaybolup, yerini çarpıcı görüntülere bırakan bir pislik sanatı" gibi çeşitli tepkiler alır eleştirmenlerden...

Halif Refiğ'in yakın dostu Kemal Tahir'e bir 'vefa borcu' olarak 1989 yılında çektiği ve ünlü romancının Malatya Cezaevi'nde yaşamını içeren *Karılar Koğuşu*, aslında bir hapishane filmidir. Ama bu öykünün içinde bir kadın karakteri görürüz. Hülya Koçyiğit'in oynadığı mahkum kadınlardan Tözey, Malatya umumhanesinin sermayelerinden biridir.

GENELEVDEN LEZBİYEN AŞKA

1990'lı yılların en çarpıcı genelev kadını karakteri Atıf Yılmaz'ın *Düş Gezginleri* adlı filmiyle gelir. Lale Mansur'un oyun gücünden çok, cesur çıplaklığıyla sergilediği Havva, takma adıyla Anjelik, Ege kasabasındaki bir genelevde çalışmaktadır.

Ve her genelev kadınının yaşam öyküsüne bir kurtarıcı girer. Ama bu kez öyküdeki kurtarıcı kahraman, zampara bir erkek değil , tersine lezbiyen bir kadındır.

Kasabadaki sağlık ocağına 'genel' kadınların sağlık kontrolünü yapmak için tayin edilen doktor Nilgün, Havva'nın çocukluk arkadaşıdır. Nilgün, Havva'yı umumhaneden çekip alır. Birlikte yaşarlar. Yıllar sonra yeniden tazelenen arkadaşlık, lezbiyen bir aşka dönüşmüştür. Sonunda Havva, Nilgün'ün erkeksi kıskançlığından tedirgin olup onu terk eder. Kendini sokaklara atıp bir kaldırım fahişesi olarak eski mesleğine dönen Havva'yı artık kimse kurtaramaz.

Osman Şahin'in bir öyküsünden uyarlanan *Ziller* filmiyse, sinemalarda hafta bulamayan talihsiz bir filmdir. Eser Zorlu'nun bu filminde, kapatılan genelevleri tekrar açtırmak için, bir avukat hanımın ölümcül mücadelesini izleriz. Tarık Dursun K.'nın senaryosunu yazdığı, Memduh Ün'ün yönettiği *Ona Sevdiğimi Söyle* adlı kısa öykülü film, bir başka genelev öyküsü içerir. Almanya'da işçi olarak çalışan Güneydoğulu bir gencin karısı geneleve düşmüştür. Ailesi tarafından eline silah verilen delikanlı, karısını öldürmek için geneleve gittiğinde bu töre cinayetinden vazgeçer.

2002'de Bülent Pelit, ilk uzun metrajlı filmi *Martılar Açken*'de, alkol bağımlısı, yıllanmış eski bir genelev kadınının (Meral Oğuz) dramını görüntüler.

2005 yılına geldiğimizde Hakan Algül'ün yönetmenliğini yaptığı *Döngel Kârhanesi* adlı filmi izleriz. Bu da bir ilk yönetmen filmidir. Özellikle de Necef Uğurlu'nun güncel olaylara dayalı bol esprili diyaloglarıyla ve o renkli karakterleriyle bir 'tipler galerisi'ne dönüşür, Ankara'nın el koyduğu bu 'Döngel Eğlence Tesisleri'nin öyküsü. Ve bu filme, 'siyasal bir genelev komedisi' diyebilir miyiz acaba?

TÜRK SİNEMASINDA BACILAR, KURALLAR VE TABULAR ÜZERİNE

8 Mart Dünya Kadınlar Günü...

'Kadın' deyince:

Geçmişten günümüze yüzlerce fotoğraf canlanır hayal dünyalarımızda. Babaannemiz, anamız, kız kardeşimiz, ablamız, karımız, saklı sevgililerimiz ve zaman zaman âşık olduğumuz 'yasaklı kadınlar'ımız...

Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun deyişiyle "gülen ayvamız, ağlayan narımız, kadınımız, kısrağımız, karımız..."

"Sinemamızın starlaştırdığı çok özel kadınlar" deyince:

Yani, kuralcılar, yasakçılar, kanuncular...

Ve dayatmalar sonucu bir takım 'tabu'lar yaratan 'bacı'lar ise konumuz...

SÖZ HAKKI SEZER'İN, KURALLAR CAHİDE'NİN

Türk sinemasının 'yıldızlaşan kadın oyuncular'ı içinde 'erkekler dünyası'ndaki 'söz hakkı'nın nasıl kullanılması gerektiğini bilenlerin ilkidir Sezer Sezin. Başkaldırmadan, uzlaşmacı bir tavırla, üretime katılarak. Sezin, çağdaşı Cahide Sonku gibi aşırı kuralcı ve bencil değildir çünkü. Sonku'nun vazgeçemediği kurallardan biri, yapımcılığı ve oyunculuğunun yanı sıra, yönetmen olarak da afişlere ismini yazdırmaktır. Seyfi Havaeri'yle, Sami Ayanoğlu'yla, Orhon Murat Arıburnu'yla ve Talat Artamel'le birlikte filmler yönettiği yazılır. Sonku yapımcıdır, efsane boyutlarında bir yıldızdır ama yönetmenliği çeşitli nedenlerle tartışmalı bir konudur.

Sonku bu kez, yapımcılığını ve başrolünü üstlendiği *İlk ve Son* adlı filmle ilgili olarak Atıf Yılmaz'a bir teklif götürür. *İlk ve Son*'u 'çift yönetmenli' bir film olarak birlikte çekmek istemektedir.

Cahide Sonku ve Haluk Kurdoğlu, *İlk ve Son* filminin bir sahnesinde, 1955

Kurallarının da ötesinde garip bir hırsa dönüşen dayatmalara karşın, Atıf Yılmaz'a diş geçiremez Sonku. "Bir sanat eseri ancak bir kişinin dünyasını yansıtabilir" diyen Yılmaz, ünlü yıldızın bu isteklerine karşı çıkar. Sonku'nun peşine saldığı aracılarla da "Buyursun, bu filmin yönetmenliğini Cahide Hanım yapsın" diyerek haber gönderir. Sonku çaresizdir, yönetmenlik sevdasından vazgeçer. Filmi tek başına Atıf Yılmaz yönetir. Sonku filmin yalnızca yapımcı ve oyuncusudur.[43]

Nereden bakarsanız bakın, *İlk ve Son* çekim öncesiyle de çekim sonrasıyla da maceralı bir filmdir. Film biter, olaylar bitmez. Kurallarının ve inadının kurbanı olan Sonku, filmin jeneriğinden ve afişlerinden Atıf Yılmaz'ın adını sildirip yönetmen olarak kendi ismiyle Sami Ayanoğlu'nu yazdırır. Olaya Ayanoğlu isminin karıştırılması ise Sonku'nun Yılmaz'dan habersiz bir plan çektirip filme eklemesidir. Mahkeme kararıyla afişler yeniden düzenlenip filmin gerçek yönetmeni Atıf Yılmaz'ın ismi yer alır, Cahide Sonku ise maddi ve manevi tazminat ödemeye mahkum olur.

TÜRKAN ŞORAY KANUNLARI

Kadın, yaşam gerçeğinin çok önemli bir parçası olduğuna göre, erkekle birlikte üretime katılacak, emeğini sergileyecek, en zor koşullarda kendi ayakları üzerinde durmasını bilip, özgürlüğü kısıtlanmadan haklarını savunacaktır elbette. Ancak bu hakların ortaya çıkardığı bazı kurallar, kimi zaman çeşitli sıkıntılar, sorunlar doğurabiliyor.

[43] *Bir Sinemacının Anıları*, Atıf Yılmaz, Doğan Kitap, 2002

Özellikle de sinemada ve Cahide Sonku örneğinde görüldüğü gibi. Oysa bu bağlamda, 'temel haklar'la 'yıldız kaprisleri'ni birbirinden ayırmak gerekmiyor mu?

Türk sinema tarihinde kurallarını, kanunlarını en açık biçimde ortaya koyup, ilkelerinden taviz vermeyen 'ilk erkek oyuncu'dur Ayhan Işık. Kadın oyuncu olarak aynı yöntemi izleyerek ardından gelen Türkan Şoray'dır. Belgin Doruk, Muhterem Nur, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve Gülşen Bubikoğlu gibi yıldızların da belli ölçülere dayalı yasakları vardır. Ama, öyle kulaktan dolma ya da uzaktan kumandalı değil de, kağıt üzerinde netleştirip 'tabu'laştırdığı ve Türk sinema tarihine geçen o ünlü '18 maddelik kanun'uyla Türkan Şoray başta gelir. Yine de Yeşilçam'a özgü bu yasaklı işleyiş tarzının 'perde arkası'nda 'ikinci beyin'lerin, yani destekçi erkeklerin olduğu unutulmamalıdır.

Türkan Şoray, dünya sinemasında bile ikinci bir benzeri olmayan kanununun 4. maddesine göre filmlerde "öpüşmeyecek, açık sahnelerde oynamayacak"tır. 6. maddeye göreyse Şoray "İstanbul dışına çıkmaz". Oynayacağı filmlerin İstanbul sınırları içinde çekilmesi gerekmektedir. Şoray, maceralı ve çelişkilerle dolu özel yaşamına karşın, 1960'lı yıllardaki seyircinin gözünde "sütten ak, sudan pak" misali bir yaratıktır. Bir 'bacı'dır. Eğer öpüşürse, 'açık sahneler'de oynarsa 'dokunulmazlığı'nın 'büyü'sünü yitirmenin, onu 'bacı' imajıyla bağrına basan seyircisi tarafından dışlanmanın korkusu içindedir.

18 maddeden oluşan 'Türkan Şoray kanunu'nun yürürlüğe girdiği yıl 1967'dir. Şoray, İstanbul dışına çıkmama konusu üzerinde fazla durmasa da cinsel ağırlıklı bir sahne önüne gelince 'tabuları'nın yıkılması korkusuyla keyfi kaçar.

1979 yılında Ali Özgentürk'ün yöneteceği ilk sinema filmi *Hazal*'da oynayacaktır. İstanbul dışına çıkmayı da, bu tür bir sahnede oynamayı da baştan kabul etmiştir Şoray. Filmin çekimleri bittiğinde Özgentürk şöyle diyecektir:

> "... Türkan Şoray, Türk sinemasında adeta bir ikon gibiydi. Ben, deyim yerindeyse bu ikonun eteğini kaldırmak istedim. Ama onun ikon özelliğini koruyarak yapmak istiyordum... Ancak sıra çekimlere geldiğinde Türkan Hanım bu sahnelerde oynamayı kabul etmedi."[44]

[44] *Ali Özgentürk Filmleri Hazal*, Murat Özer, Anadolu Sanat Yay., 1995

Necati Haksun'un *Kutsal Ceza* adlı romanından yola çıkılarak destansı bir konuyu yansıtan *Hazal,* Ali Özgentürk'ün anlatımıyla önemli bir film oldu. Bu sayede Şoray'ın da...

'BACI' İMAJINA EN YAKIN DURAN KİM?

Hülya Koçyiğit de 1960'lı yıllardaki yerli film seyircisinin 'bacı' imajıyla yaklaştığı oyunculardan. Gerçek anlamıyla bu imaja en yakın duranı da. Tipolojik yapısıyla, filmlerde canlandırdığı Muhterem Nur ve daha çok Belgin Doruk benzeri karakterleriyle... Yapımcı seyirci ikilisinin isteği doğrultusunda yaratılan karakter, zamanla tekdüze bir 'yıldız tiplemesi'ne Koçyiğit'in de ister istemez bazı kuralları olacaktır. Çünkü seyircisi onu, alıştırıldığı gibi görmek isteyecektir. Koçyiğit'in o dönemlerde bu 'görme biçimini'nin dışına çıkması olanaksızdır.

Oysa 1981'de Müjde Ar'ın gelişiyle 'cinsel tabular' yavaş yavaş yıkılır. Türkan Şoray'ın ısrarla oynamak istediği ama sevişme sahneleri nedeniyle üzülerek vazgeçtiği Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul*'u Müjde Ar'ın üzerine kalır. Toplumsal içerikli filmlerde cinsellik özgürce boyutlar kazanırken, Hülya Koçyiğit 1984'te Şerif Gören'in *Kurbağalar* adlı filminde yine yatağa giremez sevişemez. Gören de, Osman Şahin'in senaryosunda yer alan "yatağa girerler" yazılı sahneyi çekemez. "Öyle olmazsa bu da film olmaz" diyen Gören'in tepkisiyle karşılaşan Koçyiğit, Nantes kentinde (Fransa 1986) 'en iyi kadın oyuncu' seçilecektir.[45]

2000'li yıllardaysa, bu tür yasaklardan, kurallardan söz edilebilir mi? Star sistemi, sultanlar ve krallar dünün dünyasında kaldığından, günümüz sinemasında cinsellik bir 'tabu' olmaktan çoktan çıkmıştır. Sorgulayıcı, genç ve yeni bakış açıları egemendir artık.

[45] *Yıldız Hülya Koçyiğit,* Erdal Doğan, Dost Yay., 2004

BİZİM 'FETTAN ÖTEKİ KADINLAR'IMIZ

Yıl 1919, dönem 'Osmanlılar dönemi'dir. Ahmet Fehim'in yönettiği Hüseyin Rahmi Gürpınar uyarlaması *Mürebbiye*, baştan çıkarıcı, fettan, dışarlıklı tanımıyla 'femme fatale' bir kadın kişiliği üzerine kurulmuş 'ilk film denemesi'dir. O dönemde ülkemizdeki azınlıklardan Rum kökenli oyuncu Madam Kalitea, bu tür bir karakteri ilk kez canlandırmış olsa da, kadın kişilikleri üzerine üretilen sinemasal kavramlar ya da deyişler 1960'lı yıllarda ortaya çıkar.

Örneğin 'yuva yıkan kadın' ve 'kötü kadın' gibi... 'Masum kız' tanımının tam karşısında yer alan bu fettan karakterlerin dünya sinema literatüründeki genel adı, bilindiği gibi 'vamp kadınlar'dır.

Özetlersek, 1960'lardaki Yeşilçam Sineması, kuralcı ve dayatmacı bir ahlak anlayışı içinde kadın kimliklerini, 'masum kız' ve 'kötü kadın' olarak iki temel çizgiye ayırır. Kısacası 'iyi'lerle, 'kötü'ler vardır.

Yeşilçam sinemasının 'masum kız'ları 'jön dam'lardan oluşur genelde. Yani başrol oyunculardan. Yani jilet gibi keskin bakışlı ve yakışıklı 'jön'lerin, 'esas oğlan'ların karşısındaki 'esas kız'lardır. 'Yürek' yakarlar ama 'yuva' yıkmazlar. Cinsellikleri ve özellikle de 'öteki kadın' olma özlemleri dışa vurulmaz. İçlerine bastırılmıştır.

'Kötü kadın' dediğimiz tiplemeler, daha çok 'yan hikâye oyuncularıdır. Cinsel cazibelerini harekete geçirip birbirlerini seven âşık çiftlerin aralarına girerler. Sevdiler mi kötü severler çünkü acımasızdırlar.

Bu var olma savaşı içinde cinselliklerini ve 'öteki kadın'lıklarını bir silah gibi kullanan 'fettan kadın' tiplemeleri, bir kesimin bakış açısıyla dışlanıp bir 'alt sınıf' oyuncuları olarak görülse de, çoğu kez birlikte oynadıkları 'esas kız'ların önüne geçerler. Öykülerin içinde rolleri ne kadar kısa olsa da aslı karakter yaratanlar bu çizginin oyuncularıdır.

Melahat İçli ve Talât Artemal, *Kanlı Döşek* filminin bir sahnesinde, 1949

Gönül Beyhan ve Hayati Hamzaoğlu, *99 Mustafa* filminin bir sahnesinde, 1958

Pola Morelli ve Muzaffer Tema, *Kanun Namına* filminin bir sahnesinde, 1952

Neriman Köksal ve Fikret Hakan, *Süleymaniyeli Ali* filminin bir sahnesinde, 1964

HÜKÜMET KONAĞI GİBİ KADIN

Yeşilçam'ın 1960'lı yılları, yeni bir dönemi oluşturur. Tiplemelerin ağır bastığı bir sinema olgusu gündemdedir. Bu bir 'tipleme sineması'dır. Bu yapılanma giderek bir takım kuralları ve kalıpları da peşinden getirir. Ve Yeşilçam sineması bir 'tipler galerisi'ne dönüşür.

Bu 'dönüşüm'ün ve 'vamp kadın' karakterinin ilk tohumları 1950'li yıllarda Melahat İçli, Emine Adalet, Luiza Non, Pola Morelli gibi isimlerle atılmış olabilir. Ama 1950'li yıllarda kurallar ve oyuncu kalıplaşmalarından, yani 'prototip'lerden pek söz edilemez. Bir Yeşilçam sineması geleneğinden de...

Bu ilk dönem 'vamp'larından Melahat İçli, *Yalnızlar Rıhtımı* filmindeki 'erkeksi kadın sarışın'lığıyla düşlenir. *Kanun Namına*'daki Rum kökenli Pola Morelli (Fergana) ise o doğal esmerliğiyle erkek rüyalarını süslemiştir. Gönül Beyhan'ın (Özkökleşen) bir fırtına gibi gelişine dek...

Gönül Beyhan, *Sazlı Damın Kahpesi*'yle, *Sahildeki Kadın*'la, *Kır Çiçeği Zeynep*'le, *Benli Emine*'yle hem başrol oyuncusudur hem de 'kötü kadın'. Ayrıca Morelli'den de çok ötelere giderek, 1960'lı yıllarda 'vamp oyuncular sınıfı'nı bir ölçüde 'yıldız'laştırmıştır. Kendine özgü tipolojisiyle, anatomik yuvarlaklarıyla. Yani iri göğüsleriyle, ince beliyle, geniş kalçalarıyla, köy filmlerinde olsun, büyük şehir filmlerinde olsun, bu yapısal özellikleriyle erkek rüyalarında kim bilir ne erotik fanteziler üretilmiştir.

Neriman Köksal (Kökçü), Beyhan'dan önce sinemaya girmiş olsa da (iki yıl kadar önce) aynı dönemin oyuncusu sayılır. Ama fettanlığa dönüşümü çok sonraki yıllardır. Nedense 1960'ların yerli film seyircisi Neriman Köksal'ı, yedi yıl öncesinden hatırlar. Lütfi Akad'ın *Katil* adlı filminden. Ve özellikle de derin dekolteli, siyah kombinezonlu sahnesiyle.

Köksal, Türk sinema tarihinin bir 'seks simgesi' olarak görülebilir. Ama vamp çizgisindeki yeri? Onu bu çizgide görsek çok farklı bir yüzü, farklı bir sunuş biçimi vardır. Fettanlığı ile masum duruşu birbirine karışır. Köksal, kötü kadın oynasa da 'öteki kadın'lığı öne çıkmaz. Eğer deyim yerindeyse benim bakış açımla 'hükümet konağı gibi kadın'dır. Kadraji (çerçeveyi) dolduran iri kıyım yapısıyla, masum sarışınlığıyla, ak pak yüzüyle ve 'iyi' ile 'kötü' kadın arasında sıkışıp kalmış, kıvırcık dalgalı saçlı, bir dönem karakteridir Türk sinemasında...

İŞTE FEMME FATALE BİR KİMLİK

Çerkez kökenli Leyla Sayar da Köksal gibi abartısız doğal güzelliğiyle, gözleri, teni ve biçimli dudak yapısıyla bir döneme damgasını vurmuş karizmatik tiplemelerden biridir. Aslında 'biri' değil, gerçekte bir döneme damgasını vurmuş kadın tiplemeleri tek tek incelendiğinde bir 'dişil kimlik' olarak en önde olduğu görülür Sayar'ın. Duru güzelliği bir yana karizması fetiş tutkular içeren ayrıksı karakterleri canlandırmasından gelir.

Leyla Sayar ve Cenk Er, *Aşk Ve Kin* filminin bir sahnesinde, 1964

Sevda Ferdağ ve Eşref Kolçak, *Erkek Ali* filminin bir sahnesinde, 1964

Atıf Yılmaz'ın *Ölüm Perdesi*'nde, Metin Erksan'ın *Suçlular Aramızda*'sında, Halit Refiğ'in *Şehrazat*'ında tam bir 'vamp kadın'dır Sayar. Yani 'femme fatale' tanımlamasına oturan bir kimlik sergiler. Masum yüzlü maskesinin altındaki 'ikinci kadın'lığını devreye sokup erkeklerle oynar. Sırasıyla Atıf Yılmaz'ın, Metin Erksan'ın ve Halit Refiğ'in bir dönemdeki 'erotik obje'si, entelektüel bir cinselliğin de yıldızıdır. Sayar, vamp kadın kimliğini aşağıdan yukarıya doğru tırmandırmıştır.

Bu arada Nebile Teker'ler, Ayşe Nana'lar (Aslanoğlu), Üftade Kimi'ler, Cihan Işık'lar, Özcan Tekgül'ler, Muzaffer Nebioğlu'lar, Aysel Tanju'lar, Peri Han'lar, Cavidan Dora'lar, Diclehan Baban'lar gelip geçer Yeşilçam'dan. Her biri kendi ölçüleri içinde ayrı ayrı izler bırakarak... Ve yerlerini bulamadan bir solukta gidenler.

Yeşilçam sinemasının son vamp kadınları Suzan Avcı ile Sevda Ferdağ mıdır? Suzan Avcı, bu tür sinemanın emekçisidir. İrili ufaklı rol demeden, aşağı yukarı her filmde karşımıza çıkar. Siyah beyaz filmler döneminden renkliye geçişine dek. Her dönemde yerini

Peri Han ve
Orhan Günşiray,
Oy Farfara Farfara
filminin bir sahnesinde,
1961

Suzan Avcı ve Ayhan Işık, *Şoförler Kralı* filminin bir sahnesinde, 1964

korumasının bilincindedir. Suzan Avcı, Yeşilçam usulü vamp geleneğini sonuna dek sürdüren bir oyuncu olarak dikkati çeker. Zaman zaman estirdiği rüzgâr karşısında kimler vurgun yememiştir ki? Yeşilçam vamplarının son isimlerinden esmer güzeli Sevda Ferdağ'ın bu toplam içinde gönlünce yerini bulduğu söylenebilir mi? Dönemin acımasız koşulları içinde tam yerini bulmasa da *Gurbet Kuşları*'ndaki, *Erkek Ali*'deki Sevda Ferdağ'ı özlemle anımsayan bir kuşak çıkacaktır.

VE KURAL DIŞILAR

Vampları, fettan kadınları, Yeşilçam kurallarına göre tiplemeleri sınırlandırılmış oyuncular, sürekli üstlenecek değil ya. Kural dışına çıkmanın bir başka boyutu da, ürünlerini 'masum kız' tiplemeleriyle yapan starlarımızın vaktiyle kaçındıkları bu alt sınıfın karakterlerini oynamalarıdır. Örneğin en eskilerden Türkan Şoray'ın *Metres*'de, Müjde Ar'ın *Kupa Kızı*'nda, Zuhal Olcay'ın *Medcezir Manzaraları*'nda, Şahika Tekand'ın *Sarı Tebessüm*'de, Derya Alalbora'nın *Yengeç Sepeti*'nde ve Meltem Cumbul'un *Karışık Pizza*'da sergiledikleri tipemeler, hangi karakteri içermektedir? Fettanları, baştan çıkarıcıları, kocalarını aldatanları. Görülüyor ki, eskinin yerleşik gelenekleri giderek yön değiştiriyor. Tipolojik sınırlandırma, karakter seçimleri ve 'masum kız vamp kadın' ayırımı, artık hiçbir oyuncunun tekelinde değil...

TÖRE VE NAMUS CİNAYETLERİ

Son birkaç yıldır Türkiye'nin gündeminden inmeyen bir konu bu: 'Töre' ve 'ahlak'. Konunun uzmanlarından Mehmet Faraç, bu ikilemi bir yazısında şöyle yorumluyor:

> "Töre cinayetlerinin kökenleri 'inanç gelenek güç' zincirinin halkalarından besleniyor. Din, ahlaki kuralları ortaya çıkarıyor, geleneklerse ahlakla şekilleniyor. Töreyi ise feodalite, yani aşiretçilik ayakta tutuyor." [46]

Faraç'ın ayrıca şu sayısal saptaması da oldukça 'anlamlı' ve ilginç. Mecliste doğulu 105 milletvekilinin yüzde 70'i aşiret kökenli. Töre ve namus cinayetleriyle ilgili bir başka sayısal saptamaya geçersek, 13 kadın örgütünün araştırmalarına göre, 4 yılda 54 namus cinayeti işlenmiş. Bu 'geleneksel ayıbın kurbanları'ndan biri de önce sokak ortasında kurşunlanıp, sonra da tedavi gördüğü hastanede öldürülen 22 yaşındaki Güldünya değil mi? Kuzeninin kocasından hamile kaldığı gerekçesiyle 'ölüm emri'ni veren aile meclisi, öldürenler de kardeşleri Güldünya'nın. Babası tarafından telle boğularak öldürülen 14 yaşındaki Nuran Halitoğulları ve Mardin'de karnındaki beş aylık bebeği ve evli sevgilisiyle birlikte taşlanarak linç edilen Şemse Allak.[47]

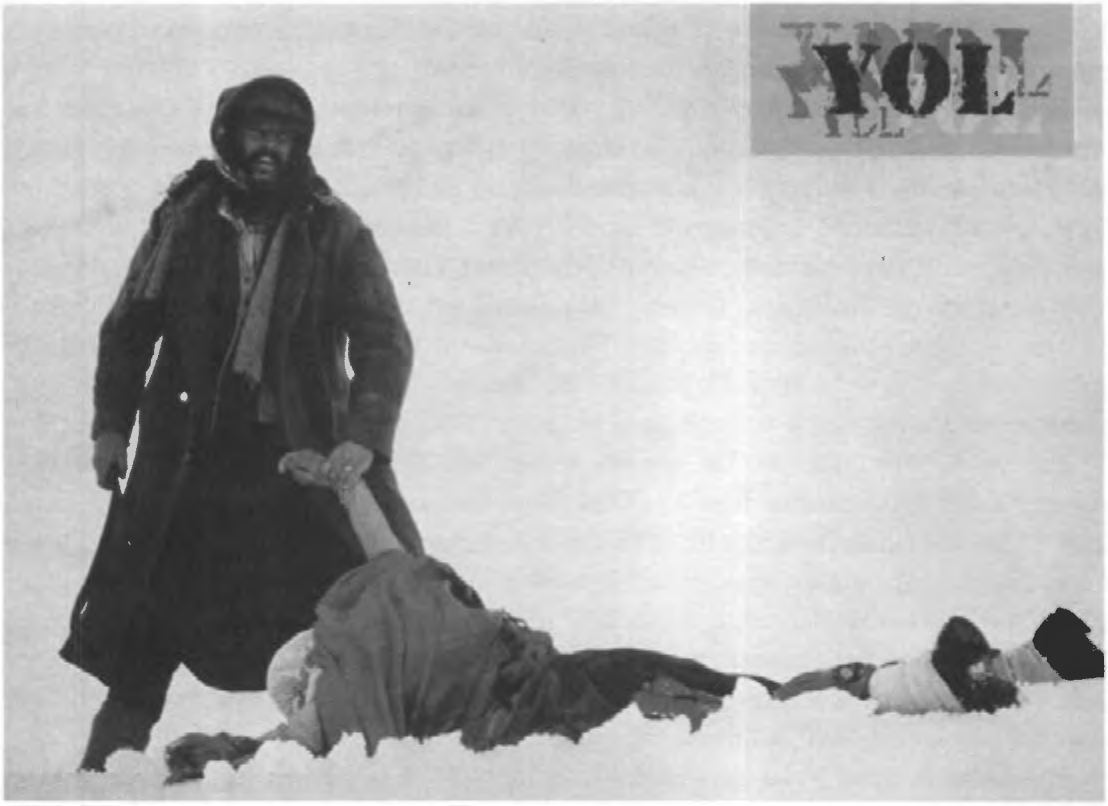
BİR "VURUN KAHPEYE" VAHŞETİ...

Doç. Dr. İlhan Yıldız'a göre, taşa tutarak öldürme eylemi, Arapça söylersek 'recm etme', İslam'da yer almaz. Bu tür bir cezanın, yani 'Recmin Arap kültürüne dayandığını' belirtir. Ve

[46] "Töre" (Mehmet Faraç'ın bir yazısından alıntı), Hikmet Bila, *Cumhuriyet* gazetesi, 28 Aralık 2005
[47] "Berdel Hala Yaygın", Özgün Erbaş, *Cumhuriyet* gazetesi, 8 Ocak 2005

Halide Edip Adıvar'ın
şaheseri, milli destan
VURUN KAHPEYE
HALE SOYGAZİ - TUGAY TOKSÖZ ve TANJU GÜRSU MUHARREM GÜRSES KÂMURAN USLUER FATİH DEVECİ
hat grafik servisi
Kameraman: ALİ YAVER
Rejisör: HALİT REFİĞ
RENKLİ

Hülya Koçyiğit, *Vurun Kahpeye* filminin bir sahnesinde, 1964



2002 yılındaki 'Şemse olayı', üç kez sinemaya uyarlanan *Vurun Kahpeye*'nin o ünlü taşlama sahnesini gözlerimizin önüne getiriyor.

1949'da Lütfi Akad'ın, 1964'te Orhan Aksoy'un ve 1973'te Halit Refiğ'in çektiği bu *Vurun Kahpeye* filminde, ülkücü öğretmen Aliye, yobaz kafalı Hacı Fettah'ın halkı kışkırtması sonucunda taşlar ve sopalarla linç edilir. Sahte ahlakçı gericilerin 'namus cinayeti'dir bu. İftiracı Hacı Fettah'çılara göre Aliye, işgal kuvvetleri subayı ile ilişkiye girip 'din' ve 'namus'un elden gitmesine neden olmuştur. Halide Edip Adıvar uyarlaması *Vurun Kahpeye*'de öğretmen Aliye tiplemesini, sırasıyla Sezer Sezin, Hülya Koçyiğit ve Hale Soygazi canlandırır. Prof. Dr. Alim Şerif Onaran'ın değerlendirmesiyle de bu üç oyuncu içinde "Aliye kişiliğini en iyi canlandıran sanatçı, kuşkusuz Sezer Sezin'dir." [48]

"YOL" FİLMİNDEN BİR YAŞAM GERÇEĞİNE...

Sinema, gerçek yaşamın bir parçası gibidir. Zaman akışı içinde düş ve gerçek, birbirlerinden etkilenirler, giderek de birbirlerinden beslenirler. Gün gelir, yıllar önce yaşanan bir olayın tıpatıp benzeri, yıllar sonra sinemaya yansıyabilir. Ya da yıllar önce izlenilen bir filmdeki olaylar, bu kez yıllar sonra gerçek yaşamda karşınıza çıkar. *Vurun Kahpeye* ve *Yol* filmlerinde olduğu gibi...

[48] *Lütfi Ö. Akad'ın Sineması,* Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, Altın Portakal Kültür Sanat Vakfı Yay., 2001

Her iki filmdeki kurmaca olaylar, zaman ve mekânsal açıdan farklılıklar taşısa da benzerleri gerçek yaşamın içinde birbirleriyle örtüştükleri görülecektir.

Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı, Şerif Gören'in yönettiği ve yıllık izne çıkan beş mahkumun öyküsü üzerine kurulu *Yol*, Güneydoğu yörelerindeki töresel acımasızlığı, namus anlayışını cesurca irdeliyor. Öykünün temel ağırlığı ilk bakışta izne çıkan erkek mahkum tiplemelerinin üzerinde yoğunlaşıyor. Ama törelerin kuşatması altında ezilen, sınıfsal bir ayrımla cezalandırılan kadınların, Zine'nin (Şerif Sezer), Emine'nin (Meral Orhonsay), Meral'in (Sevda Aktolga) ve Gülbahar'ın (Semra Uçar) da öyküleri sıraya girecektir filmin akışı içinde. Emine, çocuklarını yanına alıp, izne gelen kocası Mehmet Salih'le (Halil Ergün) kaçtığı için öldürülecektir. Kan davalı kocasıyla birlikte. Takip sonucu kaçaklar, trende yakalanan karı koca, çocuklarının gözleri önünde kurşunlanarak öldürülür. Vahşi töreler kanun tanımaz.

Filmde en çarpıcı olanı ise Zine'nin öyküsüdür. Şerif Sezer'in derinlikli bir oyun gücüyle sergilediği Siirt'li Zine, kocası Seyit Ali (Tarık Akan) hapisteyken onu aldatmıştır. Bu nedenle genç kadın, aile meclisi kararıyla bir ahıra kapatılmıştır. Ayağı zincirlidir. Hapisten izinli gelen kocası, sekiz aydır bir kuru ekmek yiyerek yaşayan Zine'yle ahırda, bu manzarayla karşılaşır. Ailenin kararı kesindir. Namusu kirlenen Seyit Ali, ne kadar kin duysa da çocuğunun annesini kendi elleriyle öldürmeye yanaşmaz. Direnir sonuna dek. Ve kardeşinin yanına götürmek üzere yola çıktıklarında karlı fırtınalı tepelerde, bu cezayı doğa verecektir nasıl olsa. Bu ölümcül yolculuğun sonunda, Seyit'in sırtında taşıdığı Zine, donarak ölür.

Yol filminden 23 yıl sonra, yani 2005'te yeni bir 'Zine olayı' yaşanır. Ama bu kez yaşanan filmde değil, günlük gazetelerin manşetindedir. Yılmaz Güney'in Isparta Cezaevi'nde yazdığı senaryo, 23 yıl sonra yeni bir yaşam gerçeğine dönüşmüştür. Hakkari'nin Yüksekova ilçesinde Zahide Koç adlı bir kadın, babası tarafından ahıra kapatılmıştır. Altı yıl ahırın küçük bir bölmesinde iple bağlanmış olarak cezalandırılan 35 yaşındaki Koç'a kadın örgütleri sahip çıkar.[49]

Ahırdan kurtarılıp tedavi altına alınan genç kadın, yıllar önce 'kuma' olarak evlendirilmiştir. Sonra eşi onu terk edip 'baba evi'ne gönderir. Sonuç ahıra kapatma cezasıdır. Bu nasıl bir 'aile namusu' anlayışı, nasıl bir 'töre'dir ki 'fatura', hep kadınlara kesilir.

NEDEN BU KADIN DÜŞMANLIĞI?

Sinemamızın bir dönemde sık sık başvurup ve çoğu kez birbirlerinden kopyaladıkları, aileler arasındaki 'kan davası öyküleri' de Doğu'ya özgü bir 'öç alma' geleneğine dayalıdır. Ne var ki, çoluk çocuk ayrımı yapılmadan ellere silah verilip, ataerkil bir bilinçle çağdışı çözümlemeleri içeren bu tür filmleri, kadınlara yönelik 'namus cinayetleri'nden ayırmak gerekiyor. 'Töre' töredir, ama birinde istenen 'kana kan', diğerinde ise 'kirlenen namusun temizlenmesi', yani bir başka deyişle 'aklanıp paklanması'dır...

İşte Yılmaz Güney'in 1969'da yönettiği ve konusu Muş dolaylarında geçen *Aç Kurtlar*'da namus temizleyici eşkıya tiplemelerini izleriz. Yörenin belalı eşkıyalarından Kara Aziz

[49] "Eşi Terk Etti Babası Ahıra Kapattı", *Cumhuriyet* gazetesi, 28 Aralık 2005

Yılmaz Güney ve Türkan Ağralı,
Aç Kurtlar
filminin bir sahnesinde, 1969

eser yaşar kemal
YILANI ÖLDÜRSELER
turkan şoray, talat bulut, mahmut cevher, ahmet mekin, aliye rona, yaman okay, erol demiroz, hüseyin peyda ve pars sezer
güneş karabuda, muzaffer turan
müzik zülfü livaneli
abdurrahman keskiner
arif keskiner
yönetmen TÜRKAN ŞORAY
UMUT FİLM ABDURRAHMAN KESKİNER SUNAR

(Hayati Hamzaoğlu), kaçırılan karısı Zehra'yı gözünü kırpmadan öldürür. Zorla dağa kaldırılan, tecavüz edilen kadınların töre baskısıyla yaşama hakları yoktur. Öldürülmeseler de intihara zorlanırlar. Serçe Mehmet (Yılmaz Güney), tecavüzcülerin elinden kurtardığı kadını, öğretmenlik yapan kocasına götürürse de kabul görmez. Kadın kirletilmiştir. Serçe Mehmet kızar ve der ki: "Asıl erkeklik, onu bu acı içinde bırakmamaktır..."

Orhan Aksoy'un *İsyan* adlı filminde başka bir dram yaşanır. Köy ağasının iktidarsız oğluyla evlendirilen köylü kızı Ayno (Melike Zobu), bir süre sonra "çürük çıktı" diye ailesine geri gönderilir. Baba, töre gereği kızını öldürür. Oysa kız masum ve bakiredir.

Yaşar Kemal uyarlaması olan *Yılanı Öldürseler*'de, köyün en güzel kızı Esme (Türkan Şoray), sevdiği delikanlıyla kaçtığı için ölüme mahkum edilmiştir. Bu görev oğlu Hasan'a verilir. Hasan, anasını leğende yıkanırken kurşunlar. En son 2002'de izlediğimiz töre ve namus cinayetlerinden biri de Aydın Sayman-Ümit Cin Güven ikilisinin ortaklaşa yönettikleri *Sır Çocukları* adlı filmde yer alır. Üvey baba dayağı nedeniyle evden kaçan oğlunu bulan Münevver (Nur Sürer), karakol çıkışında ilk eşinin kardeşi tarafından vurulur.

Töreler, acımasız töreler... Güneydoğu'da Dicle Üniversitesi'nin düzenlediği bir soruşturmaya göre, halkın yüzde 37'si, bugün hâlâ bu tür namus cinayetlerini onaylayıp 'töre'de ısrar ediyorlarsa ve de birileri çıkıp: "Sokakta yaşayan kadınlar, şarapçı ve tinercilerin tecavüzüne uğruyor. Çözüm, kadınların kısırlaştırılmasıdır" diyorsa, sorun kökten halledilecek demektir. Peki ya, bu ilginç öneriye karşıt olarak birileri de "Sokakta eli cebinde dolaşan erkekler de hadımlaştırılmalıdır" derse ne olacak?

TÜRK SİNEMASINDA EFEMİNE TİPLER VE HOMOSEKSÜEL İLİŞKİLER

'Eşcinsel' kavramının bir tanımı olan 'homoseksüellik' (homosexualite), 1869'da Macar hekimi Bankert'in gündeme getirdiği bilimsel bir deyimdir. Homoseksüellik, aynı cinsten kişilerin birbirleriyle cinsel ilişkiye girmeleridir. Ve 'homoseksüel' deyimi, genelde bu tür ilişkiler içinde olan erkekler için kullanılır.

Erkeklerarası homoseksüel ilişkiler ve bu tiplerin bizim sinemamızdaki macerası daha çok yenidir. Oysa, eşcinsel temaların dünya sinemasındaki yansımaları çok eskiye dayanır. Kaldı ki, bizde olduğu gibi, Batılı toplumların sinemasında bir takım yasalarla öpüşme sahnelerinin saniyelerle sınırlandırıldığı ve erkek-kadın ilişkilerindeki normal sevişmelerin bile yasaklandığı halde...

Amerikalı öğretim üyesi Paul Russell'e göre "büyük bir olasılıkla konusunda ilk olan eşcinsel film 1919 yılında" çekilmiş. Richard Oswald'ın yönettiği *Anders als die Andern* adlı filmin oyuncusu da Conrad Veidt. Homoseksüel bir kemancının yaşamı üzerine kurulan Alman filminin 24 Mayıs 1919'da düzenlenen galasındaysa, eşcinsel bilim adamı Magnus Hirschfeld'in şu konuşmayı yaptığını, yine Paul Russell'den öğreniyoruz:

> "Bugün gözlerinizin ve ruhunuzun önüne serilecek olan konu, çok ciddi önemi ve zorluğu olan bir konudur, zor diyorum, çünkü, kurtulmamız gereken cehalet ve önyargının derecesi korkunçtur. Önemli diyorum, çünkü, bu insanları asla hak etmedikleri utançtan kurtarmakla kalmayıp, aynı zamanda kamuoyunu da, cadılara, ateistlere ve kâfirlere yapılan zulüm gibi, tarihe yapılmış vahşetlerle kıyaslanabilecek, adli bir hatadan da kurtarmalıyız." [50]

[50] Paul Russell, *100 Gay*, Milliyet Yay., 1997, sy. 35

Gala gecesi seyircilere seslenen Magnus Hirschfeld; "homoseksüelliğin insan cinselliğinin bir parçası olduğunu ve suç muamelesi görmek yerine, bilimsel olarak incelenmesi gerektiğini savunduğu" gibi kendisi de 'Hitler Nazizmi'nin fişlediği bir 'esas homoseksüel'di. Çeşitli yan tiplerle ve çeşitli türlerin içinde yer alan dostluk ilişkileriyle sürüp giden 'tatlısu eşcinselliği', 1970'li yıllarda platonik yaklaşımlardan sıyrılarak rahatsız edici bir tırmanışa geçer.

Gerçekte 'eşcinsel temaları içeren filmler'in dünya sinemasındaki iki ünlü ismi Pier Paolo Pasolini ile Rainer Werner Fassbinder'dir. Pasolini'nin son filmi *Salo ya da Sodom'un 120 Günü* (1975) ve özellikle de Fassbinder'in Jean Genet uyarlaması *Querelle* (1982), insanı rahatsız edici boyutlardadır. *Querelle*'de homoseksüel dünya, filmin tümüne egemendir ve iki erkek arasındaki cinsel eylem görüntüleri son derece irkilticidir. Bazı güç odaklarının sınıfsal tepkilerini almalarına karşılık, her iki film, bu tür sinemanın başyapıtlarıdır belki de...

ÖNCE EFEMİNE TİPLER VARDI

Hollandalı araştırmacı yazar Japoeda Sofer, Müslüman toplumlarındaki erkeklerarası ilişkiler konusuyla ilgili kitabında: "Türkiye, İslam dünyasının en batılılaşmış, en endüstrileşmiş ülkesidir, güçlü bir burjuva sınıfı ve şehirlerde alt kültür vardır" derken sözlerini şöyle sürdürür:

> "12 Eylül 1980'deki askeri darbe bir eşcinsel organizasyonu kurmak için yapılan tüm girişimleri durdurdu. Generaller bütün ilerici hareketleri önlediler ve muhafazakâr ahlak anlayışını yerleştirmek için mücadele ettiler." [51]

Ülkemizde bir gruplaşma sonucu ilk eşcinsellik hareketinin başlangıç noktası 1970'li yıllardır. 12 Eylül sonrası 1987'deyse yine bir grup eşcinselin birleşmesiyle, "Demokratik Radikal Birlik Partisi" kurulur. Bu organize hareketin asıl amacı bellidir. Yani horlanan, dışlanan bir kesimin seslerinin duyurulmasıdır. Homoseksüellik, kendi sınırları ve kendi alt kültürü içinde bir yaşam biçimidir. 'Çirkin' ve 'iğrenç' gibi sözcüklerle toplumsal yaşamdan ne kadar dışlansalar, ne kadar aşağılansalar da... 'Çirkinlik' içsel dünyalarda değil, dışsal görüntülerdedir genelde. Hele bu görüntüler bizim sinemamızın karelerindeyse?

Evet, şimdi gelelim bu 'yaşam biçimleri'nin bizim sinemamızdaki yansımalarına... Gerçekte, bu tür temalar Türk sinemasında çok yeni keşfedildiği için böyle yaşamlardan da gerektiği gibi söz edilemez. Çünkü, bir yanda ahlaki koşullar ve sansür, diğer yanda en masum cinsel görüntülere bile estetik bir yorum katmayı beceremeyip çirkinleştiren kamera arkası kişiler, hep engel olmuşlardır.

Önce efemine tipler girdi Türk sinemasına. Zeki Müren gibi karizması yüksek şarkıcı kahramanlar...

---

[51] Arno Schmitt-Jehoeda Sofer, *Müslüman Toplumlarda Erkekler Arası Cinsellik ve Erotizm*, Kavram Yay., sy. 105

Daha sonra Talha Özmen, Ahmet Özkan, Kudret Şandra gibi, 'efeminasyon'a açık 'kız güzelliği' görünümündeki tiplemeler...

1970'li yıllardaysa bu tiplemeler giderek deforme edildi. Yani çirkinleştirildi. Kılık kıyafetleriyle, kadınsı davranışlarıyla bir dizi yapay görüntü sergilediler. Özellikle de 'seks avantürleri'yle 'seks komedileri'nde. Hele o sokaktan ve kahvelerden toplanan ucuz figüranlarla bu tipler ne kadar da iğrençleştirildi.

EŞCİNSEL TABU "BEDDUA" FİLMİYLE Mİ YIKILDI?

1980'de Osman F. Seden'in başlayıp sonra da Melih Gülgen'in çekimine devam ettiği *Beddua*, hatırladığımız kadarıyla eşcinsel bir temayı öykünün bütünü içinde açık bir biçimde işleyen 'ilk film' sanırız.

Bülent Ersoy'un ameliyatla kadın olmadan önce oynadığı filmdir *Beddua*. Ersoy, kendi adıyla eşcinsel bir şarkıcıyı oynar. Hafif boyalı dudaklı, beyaz vizon kürklü, kirpikleri rimelli, yarı erkek yarı kadındır. Çocukluğunda kaçırılıp tecavüze uğramıştır. Çocukluk yıllarından başlayan öykü, ünlü bir şarkıcı serüveniyle bütünleşir.

Filmin çekildiği yıllardaki bir iddiaya göre *Beddua*'nın, Bülent Ersoy'un yaşam öyküsünden kaynaklandığı söylenir.

Söz konusu iddia medyatik bir saptırmaya yönelik de olsa, Ersoy'un filmdeki kimliğiyle özdeşleşip bir ölçüde kendini oynadığı gerçektir.

Atilla Dorsay'a göre Bülent Ersoy açısından filmin tek ilginç yönü 'sinemasal değil, sosyolojik'tir. Sonuç olarak *Beddua*, eşcinselliğe gerçekçi bir yaklaşım getirmiyor elbette. Yalnızca filmin temel öyküsü içinde, kıyısından köşesinden de olsa bir 'tabu'yu yıkmaya çalışıyor, o kadar...

İki erkek arasındaki garip ilişkiler ya da altı fazla çizilmeyen tutkulu bir arkadaşlık takıntısı. İrfan Tözüm'ün 1988'de yönettiği *Melodram* adlı ve özellikle soyut bir anlatıma dayalı filminde görülür. Uyuşturucu tutkunu genç Koray'la (Yalçın Dümer), orta yaşlı antikacı Behzat (Macit Koper) arasındaki garip ilişkileri bir 'dostluk sığınması'yla mı sınırlandırmak gerekir? Veya bu sığınmanın altında yatan asıl olgu nedir?

Erkek erkeğe yaşanan gizli bir eşcinsellik mi, bir başka deyişle 'yasak aşk' mıdır, nedir? Her iki yanıyla ortada kuşkulu bir durum vardır.

"17 YAŞINDAKİ OĞLUNUZ EŞCİNSEL OLDUĞUNU SÖYLERSE NE YAPARSINIZ?"

Yıl 1989. Yani homoseksüelliğin medya gündemine girdiği yıl. Anketler düzenlenip birçok ünlü edebiyatçı ve sinemacının da yanıtladığı sorulardan biriydi: "17 yaşındaki oğlunuz eşcinsel olduğunu söylerse ne yaparsınız?.."

İşte *Acılar Paylaşılmaz*, Eser Zorlu'nun kamuoyuna yansıyan bu olgudan ve medyatik söylemlerden güç alarak yönettiği bir film. Önceki denemelerden daha soyut bir biçimde ele

alınıp ve özellikle de öykünün genel temasını oluşturan film, iyi hesaplanmış bir zamanlama sonucu gündemin tam ortasına düşüyordu. Ne var ki ilk baştaki sorgulayıcı tavrına karşılık öykü sinemalaştırıldığında çözümleyici bir gerçekçilik taşımıyordu. Eser Zorlu, Türk sinemasında türün ilginç deneylerinden biri olması gereken fırsatı, harcayarak kaçırmış oluyordu.

Acılar Paylaşılmaz, Kadir İnanır'ın canlandırdığı ceza avukatı bir babayla, homoseksüel oğlunun ilişkileri üzerine kuruludur. Baba oğlunu (Kerem Tunaboylu), baskın sırasında ilişkisi olduğu gençle yatakla yakalar. Önce onu döver, sonra da reddeder. Daha sonra pasif bir homoseksüel olan oğlunun bu suçunu bağışlayıp affetmesi, ancak kolaycı bir 'mutlu son' çözümünü oluşturur. Ve genç adamın bu tür ilişkilere girmesinin nedenlerini geçmişteki çocukluk günleriyle babasız büyümesi olayına bağlanması da psikolojik derinlikleri olmadığı için yazık ki havada kalır.

1993 yılında Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Gece Melek ve Bizim Çocuklar*, Beyoğlu arka sokakları ve bu çevrede yaşayan marjinal tiplemeler üzerine yoğunlaştırdığı bir öyküden yola çıkar. İlginç yan tiplerle desteklenen öyküde bir de Mehmet Teoman'ın oynadığı eşcinsel Mehmet rolü yer alır. Orta yaşlı işadamı homoseksüel Mehmet'in kulamparası da Hakan rolüyle Uzay Heparı'dır.

Genç yaşta sokak fahişeliği yapan Serap (Derya Arbaş), sevgilisi Hakanı kendi yataklarında Mehmet'le yakalar. Mehmet, Hakan'a âşıktır. Serap da Hakan'a. Ancak, Serap sevgilisinin bir erkekle olan ilişkisine tanık olduğunda tüm dünyası yıkılır. Artık Hakan'dan iğrenmeye başlamıştır. Hakan ise bu çarpık ilişkiyi ekonomik nedenlerle, yani Mehmet'in parası için sürdürmektedir.

Atıf Yılmaz'ın filminde görüldüğü gibi, bir yan tema da olsa cesur yaklaşımlarla giderek boyut değiştiriyor eşcinsellik Türk sinemasında. O yıllar önceki yapay görüntülü uyduruk efemine tiplerden ve abartılı davranışlardan sıyrılarak, *İstanbul Kanatlarının Altında* örneğinde olduğu gibi tepkilerle karşılaşsa da bu 'yasak konu', daha çok dostluk ilişkileri sınırı içinde veriliyor, yansıtılıyor.

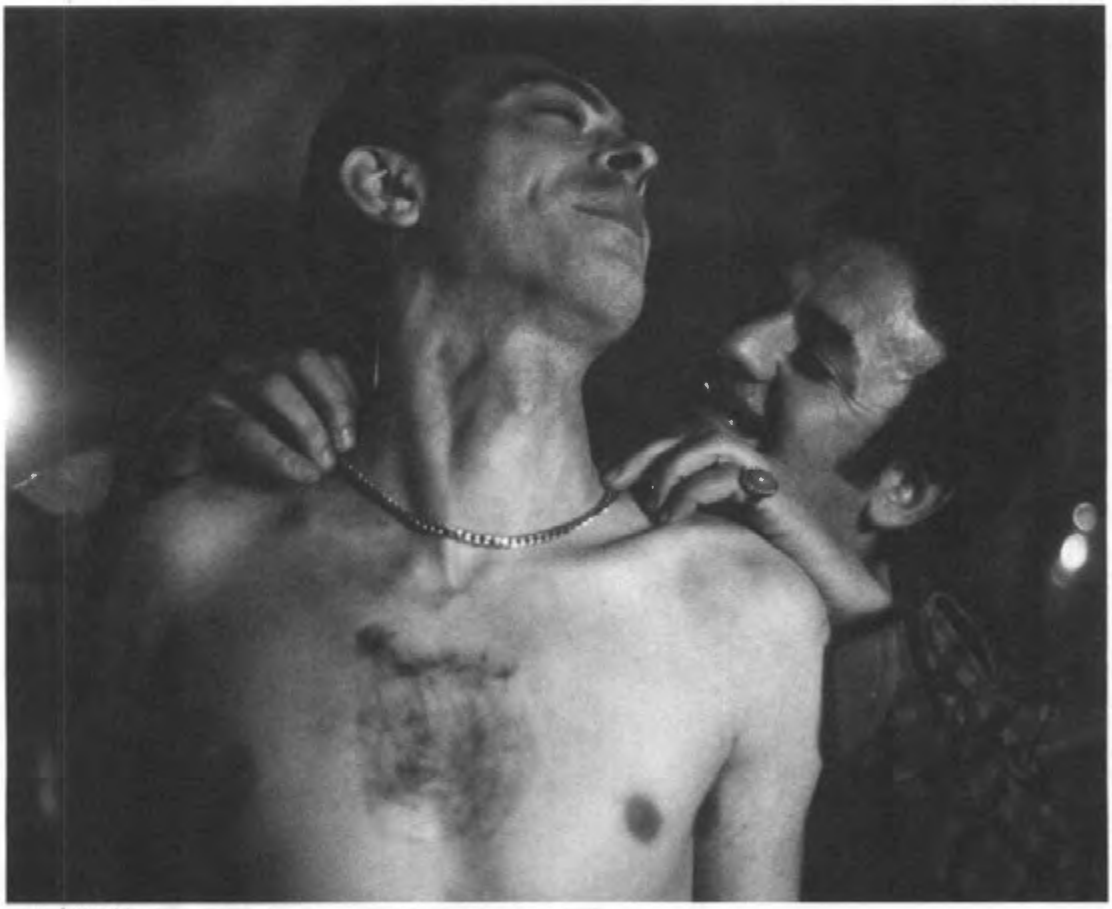
BİR 'EŞCİNSEL BENZETMESİ' VE TARİHSEL TEPKİLER

"Sevecenlikle karışık bir dostluk ilişkisi" deyince Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarının Altında* adlı tarihsel bir 'çağ filmi' denemesi geliyor akla. Burak Sergen'in oynadığı IV. Murat'a 'eşcinsel benzetmesi' yapıldığı iddiasıyla önce dönemin Kültür Bakanı Agâh Oktay Güner'in tepkilerini çekmiş, sonra da aynı gerekçelerle olaylı filmin gösterimi bazı illerde yasaklanmıştı. 1996 yılındaki tarihsel tepkilere göre "Osmanlı padişahı oğlancı gösterilmişti." Oysa IV. Murat'la Berke Hürcan'ın canlandırdığı Musa Çelebi arasındaki yakınlaşma, dostluk ilişkisine dayalı bir sevecenliğin oluşumuydu. Kaldı ki padişahla genç ve yakışıklı kulu arasındaki sevgi, Osmanlıyı rahatsız etmeden yumuşatılarak platonik bir dokunuşla verilmişti.

Michael Gerber ve Erdal Yıldız, *Lola The Bilidikid* filminin iki ayrı sahnesinde, 1998

Hangi türde olursa olsun bazı gerçeklerin sinemasal görüntüleri, kuşkusuz rahatsız edici olabiliyor. Eşcinselliğe toplum yaşamımızda hoşgörüyle bakılamayacağına göre, *İstanbul Kanatlarının Altında* gibi Ferzan Özpetek'in *Hamam*'ı da tepkiler konusunda hakkına düşen payı alacaktı. Üstelik Özpetek, Türk sinemasının yeni yeni keşfettiği bu olgunun altını en korkusuzca çizeniydi. Ve ilk kez iki erkeğin dudak dudağa öpüşmesini *Hamam*'ın bir sahnesinde cesurca görüntülüyordu: İtalyan mimar rolündeki Alesandro Gassman'la (dönemin ünlü aktörü Vittoria Gassman'ın oğlu) Türk gencini oynayan Mehmet Günsur. İstanbul'a gelen genç kadın Martha (Francesca d'Aloja), hamamın kapı aralığından baktığında kocasının yakışıklı Türk genciyle öpüştüğünü görür. Türk hamamının nostaljik ve yarı çıplak bedenlere gizemli bir rehavet veren o buğulu atmosferinde öpüşen kocasına nedense pek tepki göstermez...

İstanbul'da başlayan bir dostluk ilişkisi sonucunda genç mimarı eşcinsel bir eyleme götüren sır nedir? İçe bastırılmış gizli duyguların dışavurumu veya İstanbul büyüsü mü İtalyan mimarı etkileyen? Aslında eşcinsel olgu, temel öykünün yalnızca bir bölümünde tırnak içine alındığından *Hamam*'da psikoanalitik bir yaklaşım aramak boşunadır.



Küçük İskender ve Zafer Algöz, *Ağır Roman* filminin bir sahnesinde, 1997

SONUÇ: 'OĞLUNUZU EŞCİNSEL OLMAKTAN NASIL KURTARIRSINIZ?'

Mustafa Altıoklar'ın *Ağır Roman*'ına gelince, çok farklı bir dünyayı alaycı ve kafa bulucu bir bakış açısıyla sergileyen gırgır bir film. Bu nedenle "Oğlunuzu eşcinsel olmaktan nasıl kurtarırsınız?" diye sorular sorulsa da ciddiye alınmaz, Küçük İskender'in oynadığı 'Tekerlek' olan oğlan tiplemesinin de gerçekte kurtuluşu yoktur. Tilki Selim, eşcinsel eğilimlerini gizlemez. Oto tamirhanesinin karanlık köşelerinde çırılçıplak soyunarak çelimsiz bedenini erkeklere sunmaya hazırdır. Çünkü, bu dünya Tilki Selim için vazgeçilmez bir yaşam biçimidir.

Konunun bu son örnekleriyle günümüz Türk sinemasında eşcinsel temaların birbirini izleyerek sorgulandığını görüyoruz. Daha önceleri kıyı kıyı ilerleyen bu yaklaşımlar zamanla ve toplumsal hoşgörü sınırlarının aşılmasıyla birlikte bir gerçeklik kazanacaktır.

1998 yılında Kutluğ Ataman, *Lola ve Bilidikid* ile kendi dünyasına yakın bir konuya el atıyor. Berlin'in yer altı tuvaletlerinde 50 Mark karşılığında yaşlı başlı Alman eşcinselleriyle ilişkiye giren 16 yaşındaki Murat (Baki Davrak) filmin sonunda acı bir gerçekle karşı karşıya kalır. Yıllar önce evden kovulup travesti barlarında şov yapıp, oğlanlar ve pezolar dünyasının yıldızı olan küçük ağabeyi Lola (Gandi Mukli), düzücü maço Bilidikid (Erdal Yıldız), eşcinsel Alman mimar Friedrich filmin diğer karakterlerindendir...

1980 yılından beri Almanya'da yaşayan göçmen yönetmen Yüksel Yavuz'un *Küçük Özgürlük* adlı filmi, iki kaçak genç arasındaki dostluk ilişkisini sergiler. Bir fast-food dükkânında çalışan Türk Baran'la, uyuşturucu satıcılığı yapan Afrikalı zenci Chernon, filmin bir sahnesinde birlikteliklerini cinsel bir eyleme dönüştürürler. Bir anlık da olsa sonuç kaçınılmazdır.

En somut biçimiyle görüntülenen eşcinsel Teoman (Teoman Kumbaracıoğlu) karakteri, Uğur Yücel'in 2003 yapımı olan ilk yönetmenlik denemesi *Yazı Tura*'da görülür. Teoman, Yunanlı bir anneyle Türk bir babanın çocuğudur. Yıllar önce doğduğu ülkeden annesi Tasula ile birlikte kovulmuşlardır. Deprem nedeniyle göçük altında kalan babasını ziyaret için Türkiye'ye annesiyle gelen Teoman, kardeşi Cevher (Kenan İmirzalıoğlu) tarafından reddedilir. Maço bir erkek olan Cevher'e kulağı küpeli, dudakları boyalı eşcinsel ağabeyi ters gelmiştir. Onu sürekli aşağılayan, horlayan Cevher, aynı babanın çocukları olması ve kan çekmesiyle eşcinsel ağabeyinin uğruna filmin sonunda kendini feda edecektir.

TÜRK FİLMLERİNDE JARTİYER

"Jartiyer modası yeniden gündemde..."

Bu, yabancı kaynaklı ve günlük bir gazete haberi. Aslında 'jartiyer' de yabancı kaynaklı bir sözcük değil mi? Anavatanı Fransa olduğuna göre...

Ansiklopedik bir tanımla 'jartiyer', bacaklar üzerinde çorabı gergin tutan, ucu kıskaçlı bir 'çorap bağı' kısacası. Cinsel literatürde ise 'iç çamaşır fetişizminin dayanılmaz aksesuarı'.

İlknur Alptekin imzalı ve 6 Ocak 1991 tarihli bir yazıda 'jartiyerin tarihi' konusunda şu bilgilere yer verilir:

> "1800'lü yılların sonu. Paris'teki dünyaca ünlü Eyfel Kulesi'nin mimar mühendisi Gustave Eiffel, karısının sürekli düşen çorapları nedeniyle dırdırından kurtulmak için bir çare arar. Ve sonunda bele bağlanan bir askıya çoraplar tutturulur. Askıya dikilen düğme ve çoraba açılan ilikle bağlantı kurup, bu ilk aşamada 'jartiyer'in mucidi' sayılan mimar koca, artık huzura kavuşmuştur. Daha sonraki aşamalarda ilik ve düğmenin yerini kıskaçlar, klipsler alır."

Anlaşılıyor ki, jartiyerin dünya üzerinde yüz yılı aşan bir tarihi var. Özellikle Batılı kadınların tercih ettikleri jartiyer, kullanımı çok daha rahat ve pratik olan 'külotlu çoraplar' karşısında çoğu zaman yenilgiye düşse de düzgün, biçimli bacaklar üzerinde görsel etkisini inadına sürdürecektir.

Cinsel fantaziler ve görüntü estetiğiyle...

Ve 'jartiyer' denince Sorayama'nın, Olivia'nın, Gil Elvgren'in, 'pin up kızları' gelir hemen akla. Peter Driben'in erkek dergilerindeki ünlü çizgi kapakları, Eric Stanton'un ero-sadistik çizgi romanları...

Türkan Şoray, *Çapkın Kız* filminin bir sahnesinde, 1963

Ve elbette sinema! *Mavi Melek*'de Marlene Dietrich, *Maria Braun'un Evliliği*'nde (1978) Hanna Schygulla, 'jartiyerli sahneler'in en unutulmazlarıdır dünya sinema tarihinde.

BİZİM JARTİYERLİLERİMİZ

Jartiyerin bizim sinemamızdaki serüveni, 1960'lı yıllarda B sınıfındaki filmlerle başlar. Konularıyla hiçbir bağlantısı olmayan, yalnızca birbirlerinden kopuk görüntülere dayalı bu tür sahnenelerin o yıllardaki oyuncularıdır Seher Şeniz ile Devlet Devrim. Özgürce açılıp saçılmaya, jartiyerli bacakların ortaya çıkmasına en uygun sahneler de 'kadın kavgaları' ve 'striptease' gibi ek bölümlerdir.

1930'lu yıllardaki operet turu, örneğin *Cici Berber* gibi filmlerde danslı revülü sahneler olmasına karşılık, jartiyer henüz Türk sinemasına girmemiştir. 'Jartiyer modası', ancak 1960'lı yıllarda siyah beyaz filmlerle en hızlı dönemini yaşar.

Seher Şeniz ve Devlet Devrim gibi güzel vücutlu yan hikâye oyuncularının ardından, başrol oyuncuları da dönemin sinemasal modasına uyarak 'jartiyer'i deneyeceklerdir. Önce Gönül Yazar... Ardından da, magazin ağırlıklı sinema dergilerine 'jartiyerli özel fotoğraflar' çektiren Türkan Şoray...

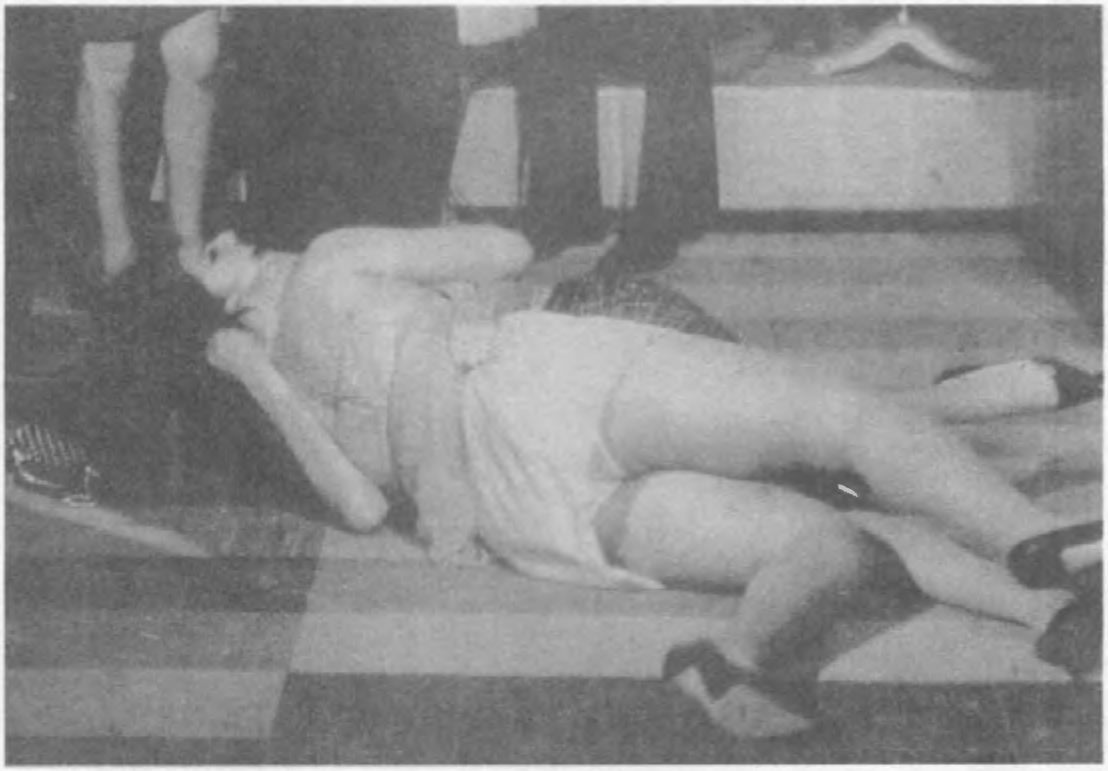
Fatma Girik ve Efgan Efekan, *Beş Şeker Kız* filminin bir sahnesinde, 1964

Ajda Pekkan ve Vahi Öz, *Babamız Evleniyor* filminin bir sahnesinde, 1965

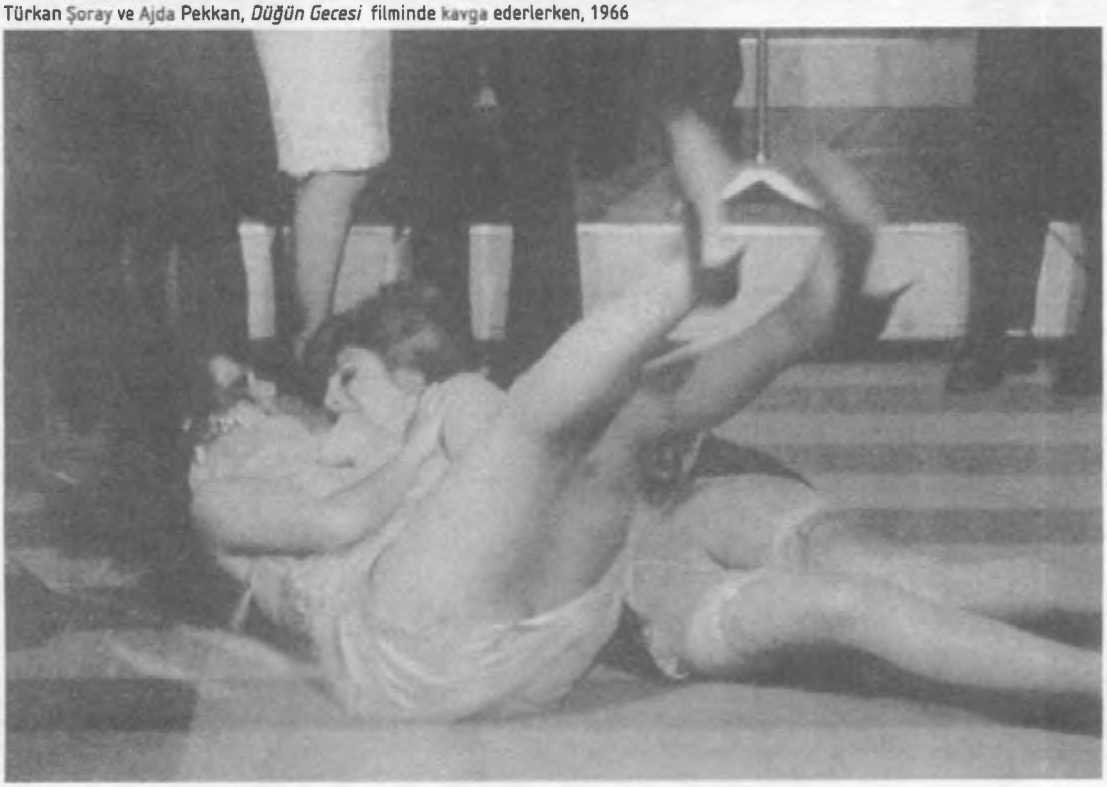
Türkan Şoray'ın, 1963'te Memduh Ün'ün yönettiği *Çapkın Kız*'da bu tür bir iç giyimle kamera karşısına çıkması kaçınılmazdır. Ardından Osman F. Seden'in *Beş Şeker Kız*'ında Fatma Girik'i görürüz. Leyla Sayar, Sevda Ferdağ, Selma Güneri ve Sevil Candan ile birlikte. Amerikan müzikallerinden kopya edilen bu revü sahnelerinde beş jartiyerli kız ve siyah çoraplarının fırfırlı konçlarında fiyonklar...

Babamız Evleniyor'un bazı sahnelerinde Ajda Pekkan da beyaz jartiyeri ve uzun bacaklarıyla kamera karşısına çıkar. Pekkan, payvon şarkıcısı rolündedir. Karısı ölen iki çocuklu baba Vahi Öz de ona delicesine âşık olup evlenmek isteyince, olaylar tam bir komediye dönüşür. Pekkan'ın jartiyerle ilgili bir diğer filmi de Türkan Şoray ile karşılıklı oynadığı *Düğün Gecesi*'dir. İki ünlü oyuncuyu karşı karşıya getiren yönetmen Osman F. Seden için bu bulunmaz bir fırsattır. Hemen senaryoya ayaküstü bir sahne ekler. Şoray ile Pekkan bu gece kulübü sahnesinde, paylaşamadıkları erkek uğruna birbirlerine tokat atarak dövüşeceklerdir. Saç saça, baş başa derken, bu boğuşma yerlerde, birbirlerinin üzerinde devam eder. Bu kadın kavgaları sahnelerinde, oyuncuların açılıp saçılma konusunda

Ajda Pekkan, Türkan Şoray ve Zeki Müren,
Düğün Gecesi filminin bir sahnesinde, 1966



Türkan Şoray ve Ajda Pekkan, *Düğün Gecesi* filminde kavga ederlerken, 1966



Ceyda Karahan ve
Yalçın Gülhan
Kokla Ama Koparma filminin
bir sahnesinde, 1975

Füsun Demirel,
Böcek filminin
bir sahnesinde, 1994

Hülya Avşar, Zümrüt Cansel ve Şehnaz Dilan, *Kayıp Kızlar* filminin bir sahnesinde, 1985

birbirlerini kontrol etmeleri mümkün değildir. Sahnenin doğal akışı içinde kavga, giderek şiddet içeren bir erotizm gösterisine dönüşür. Ve yerlerdeki bu boğuşma sırasında Türkan Şoray'ın tombul bacakları, külotu, Ajda Pekkan'ın da özenle takıp takıştırdığı jartiyerleri ortaya çıkar. Kıskançlık sonucu uğruna dövüştükleri bu erkekse Zeki Müren'dir.

JARTİYER TUTKUNU PATRON

Buraya kadar hep 'jartiyer'in dayanılmaz hafifliği'yle ilgili sahnelerden söz ettik. 'Hafiflik' derken karşı görüşteki bazı kişiler jartiyer kullanımına böyle bir gözle bakıyorlar. Bu bakış açısına göre 'striptease yapan kızlar, show yıldızları' anımsanıyor. Eğer, 1950'li yılların ünlü İtalyan romancısı Pitigrilli'ye kulak verirsek çok daha ağır bir 'itham'la karşılaşıyoruz; Pitigrilli buna acımasızca 'fahişelik' diyor. Elbette bu çok tartışmalı bir konu.

Biz iyisi mi, filmlerimizdeki sahnelere dönelim yine.

Metin Erksan, 1964'te çektiği *Suçlular Aramızda* adlı filminde ilginç, aykırı bir holding patronu tiplemesini çizer. Ekrem Bora'nın oynadığı evli patronun metresleri vardır. Sekreteri rolündeki Gülben Alpkaya'yı masanın üzerine çıkartır. Önce etekleri altından röntgenler, ardından bütün giysilerini çıkartıp jartiyerli bacaklarını öper. Bu 'jartiyer cinselliği', örneklerini verdiğimiz diğerlerinden farklı özellikler taşır. Rastgele konulmuş bir sahne değildir. Bir öncesi vardır. Yani anlatılmak istenen holding patronunun kişiliğiyle, cinsel fantezileriyle bağlantılıdır. Sonuç olarak, masa üzerindeki bu çok özel sekreter ilişkisi (bu tür bir sahnenin bir başka benzerini, 39 yıl sonra Steven Shaeinberg'in *Sekreter* adlı filminde izledik) patronun 'fetiş tutkularından kaynaklanır.

"TELE KIZLAR"IN HÜLYA AVŞAR'I

'Jartiyerli bacak görüntüleri' arada bir, özellikle de burjuvazinin 'kalın enseli' çapkın erkeklerine hitap eden 'çok özel randevuevi' sahnelerinde yer alır. Örneğin Osman F. Seden'in 1985 yılında çektiği *Tele Kızlar*, içerdiği temel konu nedeniyle bu tür görüntülere uygun düşer. Bu bağlamda önemli olan kullanılan bedenlerin tazeliği, çarpıcı aksesuvarlar ve sonuçta 'görüntü estetiği'dir.

Bir söyleşide "Jartiyeri çok seviyorum" diyen Hülya Avşar 'tele kız' rolüyle tıpkı bir Amerikan 'pin up'ı görünümündedir. Dantelli mavi 'body'si, siyah jartiyeri ve siyah çorabıyla... Filmin öteki jartiyerli kızları da Şehnaz Dilan ve Zümrüt Cansel'dir. Konumuzla ilgili son bir örnek vermek gerekirse, 1994'te Ümit Elçi'nin Erhan Bener'den uyarladığı *Böcek*'te 'jartiyerli bir orta yaş cinselliği' izleriz, Füsun Demirel'den... Aslında ilginç bir görüntü dizisidir bu. Ve ne hikmetse 'seks komedileri' döneminde çekilen filmlerde 'jartiyerli sahneler'e rastlanmaz. O filmlerin hedeflediği sokaktaki seyirci, lümpen kesim, 'entel ve dantel' usulü oyuncaklardan hoşlanmadıkları için mi?..

Onlar, her şeyi daha net görmek istediklerinden herhalde...

BAHAR ÖPÜŞMELERİ VE TÜRK SİNEMASI

> "Sağına bakıyorsun, öpüşüyorlar. Soluna bakıyorsun yine öpüşüyorlar. Öpüşen öpüşene. Ne kadar da meraklılarmış birbirlerini öpmeye diye düşünüyorsun. İnsanlar ne kadar duygulu, bu kadar romantik mi oldu?" [52]

Ahmed Arpad, bu satırları İstanbul'dan değil, Stuttgart'tan yazıyor, dikkatinizi çekerim. İddia edildiği gibi, 'dünyada en çok öpüşen Türkler' değilmiş meğer. Demek ki havaalanlarında, tren istasyonlarında, diskoteklerde, gözlerden uzak gizli köşelerde, hatta vapurlarda, otobüslerde birbirlerine sarılıp güpegündüz öpüşen Türklerden geri kalmıyor Almanlar, yolculuklarda, uğurlamalarda, karşılamalarda ve vedalaşmalarda, nerede ve hangi amaçla olursa olsun masum ya da arzulu, yani romantizm veya erotizm her 'buse'nin, her 'öpüş'ün tadı ayrıdır. 'Hangi amaçla' derken, elbette Kerime Nadir'in *Hıçkırık*'ındaki gibi tuz tadı veren hastalıklı ve 'kanlı dudak buseleri'nden ya da Drakula filmlerinin kâbuslu gecelerindeki 'vampir öpüşmeleri'nden söz etmiyoruz. Nisan yağmurlarıyla gelen taze 'bahar öpüşmeleri' varken...

ÖPÜŞMENİN VATANI OLUR MU?

Eğer doğruysa, bir kaynağa göre İsa'nın doğumundan birkaç yüz yıl önce, 'öpüşme' Romalı bir kunduracı tarafından keşfedilmiş. Dırdırcı, ama çok güzel bir karısı varmış adamın. Sürekli kavga eden çift yine sokakta tartışırlarken, adam onu susturmak için dudaklarıyla ağzını kapatmış. Bu içgüdüsel ve çok ani davranış sonrası keşfedip hoşlandıkları masum duygu yüzünden kunduracının başı derde girmiş. Ardından da bu eylem, mahkeme tarafından yasaklanmış. Demek ki 'öpüşme tarihinin ilk yasağı böyle devreye girmiş oluyor. [53]

---

[52] "Öpüşen Öpüşene", Ahmed Arpad, *Cumhuriyet* gazetesi, 23 Mayıs 2004
[53] "Öpüşmenin Tarihi", *Yeni Her Hafta* dergisi, s. 129, 17 Ocak 1950

Emel Rıza ve Ercüment Behzat Lav, *Bir Millet Uyanıyor* filminin bir sahnesinde, 1932

100 yıl öncesine kadar sokaklarda öpüşmenin 'ahlakdışı bir davranış' sayıldığı günlerden bu yana, 'yasaklar' çeşitli biçimleriyle sürüp gitti. 7 Kasım 1948'te Paris Belediyesi'nin bir genelgesiyle 'ahlak bekçisi' polis memurları, tren İstasyonlarında 'öpüşenleri yakalama avı'na çıkar. 11 Mayıs 1958'de İstanbul'da bir sokakta Türk kızıyla öpüşen Amerikalı, linç edilmekten zor kurtulur.

Tüm bu yasaklara, cezalara inat 2005'te Bavyeralı iki genç (Pamela Stern ve Matthias Brandstetter), 31 saat öpüşerek 'dünya rekoru' kırarlar. Guinness Rekorlar Kitabı'na girmiş bir rekor bu.

BEYAZPERDE ÖPÜŞMELERİ

Sinema tarihine gelince. 1896 yılının 'sessiz sinema' döneminde çekilen *The Kiss*,

Neriman Köksal ve Orhan Günşıray, *Oy Farfara Farfara* filminden bir sahne, 1961

öpüşme sahnesinin yer aldığı ilk filmdir.[54] John C. Rice ile May Irwin'in 30 saniye süren bu öpüşme sahnesi, büyük bir tepkiyle karşılanır. Karşı çıkanlar için bu bir rezalettir. 1926 yılında *Don Juan* adlı filmin oyuncusu John Barrymore, çeşitli kadınları 191 kez öperek aşılması güç bir rekor kırar. 1930'lu yıllarda Amerika'da çıkarılan ünlü 'Hays Yasası'yla öpüşme sahneleri 10 saniyeyle sınırlandırılacaktır. Oysa öpüşmenin sınırı mı olurmuş? 1941'te yeni bir rekor daha kırılır. Lewis Seller'in yönettiği *You're in the Army Now* adlı komedi filminde Jane Wyman ile Regis Toomey'in öpüşme sahnesi 3 dakika 5 saniye sürer. 1946'da *Postacı Kapıyı İki Defa Çalar / The Postman Always Rings Twice* adlı ünlü filmdeki Lana Turner'le John Garfield'in ateşli öpüşme sahneleri makaslanırken, yıllar sonra 1966'da ise, *Desperado*'daki Salma Hayek-Antonio Banderas çifti, MTV Sinema Ödülleri 'En İyi

[54] "Beyazperdede Öpücükler", *Sanat Olayı*, s. 13, Ocak 1982.

Filiz Akın ve Göksel Arsoy, *Akasyalar Açarken* filminin bir sahnesinde, 1962

Öpüşme' dalında aday olacaklardı. 2005'te olaylar yine tersine gelişir. Pakistanlı sinema yıldızı Mera, Pakistan ve Hindistan ortak yapımı bir filmde öpüşme sahnesi yüzünden ölüm tehditleri alır. Bilgiden, belgeden yoksun, özellikle de ilk dönemlere ait Türk sinemasına gelince her şey birbiriyle çelişir. Elimizdeki çok eski bir fotoğrafa bakıp söylesek, Muhsin Ertuğrul'un 1932 yapımı *Bir Millet Uyanıyor*'unda Emel Rıza- Ercüment Behzat Lav çiftinin dudak dudağa gelmesi, bizim sinemamızın ilk öpüşme sahnelerinden biridir. Nâzım Hikmet'in yönetmenliğini yaptığı 1937 tarihli filmi *Güneşe Doğru*'da bir öpüşme sahnesi olduğunu Memet Fuat'ın bir anısından öğreniyoruz.[55] Filmin jönü Ferdi Tayfur, başroldeki genç bir hanım oyuncuyu öpecek. Ama nasıl sarılıp, nasıl öpecek? O yıllarda bu tür sahnelerin korkusu, sıkıntısı ve deneyimsizliği yaşandığından herkes merak içinde. Nâzım Hikmet, sarılıp öpüşmeleri için, "Bir, iki, üç, dört, beş" diye komut veriyor. Kamera çekime başlıyor. Bir iki saniye sonra "Haydi oldu, ayrılın artık, stop" diyor Nâzım. Tayfur, bir türlü

[55] Memet Fuat, *Gölgede Kalan Yıllar*, Adam Yay., Kasım 1998, sy. 302-304

Lale Belkıs ve Kadir İnanır, *Paprika Gaddarın Aşkı* filminin bir sahnesinde, 1972

bırakmıyor kızı. Birbirlerinden ayrılınca da kız gülüyor. Aynı sahneyi yeniden çekmek olanaksız. Bu durumda tekrarlamak hem zor, hem de o yılların koşullarına göre film, metre hesabıyla teslim ediliyor yönetmene. Olayın kahramanı yine Ferdi Tayfur'dur. 1944'te Baha Gelenbevi'nin yönettiği *Deniz Kızı* adlı filmin bir sahnesinde Tayfur, dansöz oyuncu Adalet Pee ile öpüşür. Çapkın aktör, genç kadına nasıl sarılmışsa, sansasyon yaratır. Dönemin tutucu kalemlerinden Hayri Alp (bu takma isim de olabilir); "Adalet'le Tayfur'un öpüşmelerini gösteren sahne nezaket ve terbiyeden çok uzaktır" diye yazar.[56]

3 dakika 48 saniyelik Türk sinemasının 'öpüşme rekoru', Neriman Köksal- Orhan Elmas çiftinin mi? Eğer 1956 yılındaki bu rekor, günümüze dek yenilenmemişse öyledir. *Günahsız Yavrular* adlı filmin öpüşme sahnesi, o yılların bir magazin haberine göre tam 3 dakika 48 saniye sürmüş.[57]

[56] "Yeni Bir Yerli Film", Hayri Alp, *Hollywood Dünyası*, s. 58, 1944
[57] "Günahsız Yavrular", *Yeni Radyo* dergisi, s. 22, 7 Nisan 1956

Selma Güneri ve Yılmaz Güney,
Ben Öldükçe Yaşarım
filminin bir sahnesinde, 1965

Hülya Koçyiğit ve Yılmaz Güney, *Yiğit Yaralı Olur* filminin bir sahnesinde, 1966

1960'lı yılların ortalarında ve sonlarında Fatma Girik, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit ve Filiz Akın gibi kadın oyuncuların 'starlaşmaları' çok farklı boyutlar kazanınca, dönemlerini kapayıncaya dek ortaklaşa bir güç birliği oluşturdular. Yalancı dünyaların, sahte mutlulukların tek düze tiplemeleriyle uyuşturdukları seyirci arkalarında, bölge işletmecileri ve kalın enseli 'sinema ağaları', yapımcıları da ellerindeydi.

Yeşilçam'a ayak bastıkları ilk 'çaylaklık dönemleri'nde soyunan, öpüşen 'süperler' için bundan böyle 'öpüşmek, koklaşmak' yasaktı. Onlar Yeşilçam'ın 'cici kızları'ydı. Öpüşmek, yalnızca 'kötü kadınlar'ı oynayanlar, B türü projelerdeki 'yıldız' olamayan 'yıldızcıklar' için geçerliydi. İktidardaki bu 'tatlı su idolleri'nin egemenliği, 1980'li yıllara doğru 'yönetmen sineması'nın öne çıkmasına dek sürdü.

Muzaffer Tema, Türkan Şoray'ın geçmişteki 'yasaklı yılları'yla ilgili bir anısını anlatır. Ve Tema, o yıllarda günümüzün moda deyimiyle bir 'taş fırın erkeği'dir. Çevresinde öpüşme sahneleriyle de ün salmıştır. En ünlüsü de 'kelebek' adını verdiği Fransız tarzı öpüşmesidir. Film setlerindeki fırsatları hiç kaçırmaz. "Türkan Şoray'la karşılıklı oynuyoruz. Sıra öpüşme sahnesine geldi. Bu sahneyi nasıl çekeceğiz? Türkan Şoray, şoförü ve Rüçhan Adlı'nın bir adamı tarafından sürekli gözaltında tutuluyor.

Esin Moralıoğlu ve Kadir İnanır, *Tatar Ramazan* filminin bir sahnesinde, 1990

Nilgün Akçaoğlu ve Tarık Akan, *İşte Adalet* filminin bir sahnesinde, 1985

Yönetmen Ülkü Erakalın'la hemen bir plan yapıyoruz. Ben birden sancılanacağım. Uydurma bir ilaç alınması için onları eczaneye göndereceğiz. Sarıyer gibi bir yerdeyiz. Aynen öyle oldu ve şu sahneyi Türkan Şoray'la öpüşerek çekebildik" diyor Tema.[58]

Bir dönem yıldızlarımızın öpüşme sahnelerine karşı çıkmaları hangi nedenden kaynaklanırsa kaynaklansın görüntü açısından bu tür sahnelerin başarısızlığı ortada. Duygu Asena da bir yazısında bu gerçeği vurguluyor:

> "Çevirdikleri filmler duygu yoksunu olduğu için başarısız oluyor. Sekste utanılacak bir şey yok, o da hayatın bir parçası ve filmlerde hayat anlatılıyor. Kaldı ki öpüşmek yalnızca seksi değil, çok büyük bir sevgiyi de içerebilir. Oyuncuysan tabii filmdeki öpüşme sahnelerini, 'evliyim, çocuğum yar' diyerek namus meselesi yapmak, iyi oyuncu olduklarını iddia ederek, kendilerine 'sanatçı' diyen kişilere yakışıyor mu? Öpüşürsün, sahne biter, arkanı döner yaşamına devam edersin..."[59]

[58] "Türk Sinemasının İlk Romantik Jönü Muzaffer Tema ile Söyleşi", *İzmir Life* dergisi, s. 23, 2003 Temmuz
[59] "Oyuncu Arıyorum", Duygu Asena, *Cumhuriyet Dergi*, s. 865, 20 Ekim 2002

TÜRK SİNEMASINDA DANSÖZLER

Dans her ülkenin genel yapısına ve ulusal özelliklerine göre değişen bir olgudur. İlk çağlarda ilkel davranış ve hareket biçimleriyle ortaya çıkıp, dinsel törenlere, 'kötü ruhu bedenlerden kovma' gösterilerine dek uzanan dans olgusu, çağdaş toplumlarda her ne kadar kendi geleneksel iç dünyalarına özgü bir durumu yansıtsa da bugün insan yaşamının evrensel dilini oluşturmuştur.

Dans, türlerinin çeşitliliği nedeniyle zengin bir terminolojiye sahiptir. Dansözlük de bu türün yalnızca bir parçasıdır. Bir belgeye göre 'tarihin ilk çıplak dansözü' Lydia adlı Romalı bir dilberdir. Aynı dönemde Roma'nın ünlü tiyatrolarından birinde sahneye çıkan bir dansöz de Sally Rant adını taşır. Rant'ın dans kostümü iki yelpazeden oluşuyormuş. Bir akşam tiyatro çıkışında beyaz elbiseli rahipler önünü kesip, onu zorla manastıra kapatmak istemişler. [60]

Bizde ise dansözlüğe geçiş, Osmanlı saray ve konaklarında cariyeler, çengiler ve köçekler aracılığıyla başlar. Daha çok azınlıklardan oluşan çengiler kadın ve köçekler de erkekti. Dansözlük mesleğinin 'örtülü öncüleri' sayılan çengiler, 1857'de bir yasaklama sonucu uzun bir süre için ortadan kaldırıldılar.

Oryantal, yani 'göbek dansı' dediğimiz gösteri, çıkış noktası olarak Arap kökenli kaynaklara dayansa da bizim mahalli özelliklerimizden biri sayılır. Yani geleneksel anlamda 'göbek atma, kalça kıvırma eylemi' atalarımızdan kalma bir dans türüdür.

Kaldı ki, tüller içinde göğüsler hoplarken, kalçalar titrerken darbuka eşliğinden yaylı sazlara geçilirken, tüm dünyaya 'göbek ihraç eden' bir ülke olmuşuz. Cumhuriyet Türkiyesi'nin ilk 'yıldız dansöz'lerinden, Atatürk'ün bile hayran kaldığı Adalet Pere'yi Almanya'ya, Nejla Ateş'le Özel Türkbaş'ı Amerika'ya, Ayşe Nana'yla Prenses Banu'yu İtalya'ya, Gamze Öz'ü Hollanda'ya... Dönemin dansöz tutkunu Amerikalı milyarderlerin deyimiyle 'Turkish Delight' yani birer 'Türk lokumu'ydu bunlar...

[60] *Ayda Bir* dergisi, Temmuz 1953, sy. 13

Bican Efendi Vekilharç filminden bir sahne, 1921

Karım Beni Aldatırsa adlı operet filminden bir sahne, 1933

DANSIN İLK BEYAZPERDE GÖRÜNTÜLERİ

Türk sinemasına dans nasıl ve hangi filmle girdi? Şimdi bu sürecin başlangıcına bir göz atalım. Yıl 1921. Cumhuriyet öncesi Türk sinemasında dansla ilgili 'ilk sahne'yi, dönemin ünlü tiyatrocularından Sadi Fikret Karagözoğlu'nun yönettiği *Bican Efendi Vekilharç* adlı 22 dakikalık kısa öykü filminde görürüz.

Bu, köşke davet edilen konukları ağırlamak amacıyla düzenlenen bir ziyafet sahnesidir. Önce bir çengi ortaya çıkar, çalgıcıların eşliğinde raks eder. Sonra iki çengi daha katılır dansa. Ardından sarhoş bir davetli ve Arap uşak... Bir curcunadır gider. Bu sahnedeki figüran çengiler kimlerdir, bilinmez.

Osmanlı kanunlarına göre Müslüman Türk kadınlarının sahneye çıkmasının, tiyatro oyunlarında rol almasının yasak olduğudur. Haliyle bir filmde oynaması da. Bu yasaklar nedeniyle çengilerin, Sadi Fikret'in tiyatro topluluğundaki azınlık oyuncular, yani Ermeni kadın sanatçılar olmaları sanırız en yakın ihtimallerden biridir.

'Osmanlı taassubu' ağırlıklı bu masum ilk görüntülerden sonra, özellikle de 1940'lı yıllarda danslı şarkılı Mısır kaynaklı Arap filmlerinin ülkemiz sinemalarında birbiri ardına gösterime girmesiyle 'dansözlü sahneler', nedenli nedensiz her filmde yerini alır. 1940'lı yıllar bu 'sinemasal salgın'ın başlangıcı sayılır. 'Arap filmlerinin etkileri' derken, 1950'de bu kez 'tarihsel filmler'in devreye girmesiyle 'göbekli sahneler'in mekânları değişir.

1950-53 yılları arasında göbek atılan mekânlar tarihsel dekorlardır. Ayla Karaca'yı *Sürgün*'de (Orhon M. Arıburnu), *Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan*'da (M. Hayri Egeli) göbek atarken izleriz.

Diğer türleri oluşturan filmlerde ise Leyla Nil'i *Söyleyin Anama Ağlamasın*'da (Hüseyin Peyda), Luiza Nor'u *Ne Sihirdir Ne Keramet*'te (Esat Özgül), Melahat İçli'yi *Kanlı Döşek*'te (Baha Gelenbevi)...

İçlerinde mesleki açıdan gerçek dansöz Ayşe Nana'dır. 1950'li yılların baş tacı edilen bu dansçısı *Edi ile Büdü*'de (Şadan Kamil), *İstanbul Çiçekleri*'nde (Muammer Çubukçu) hem oynar hem de göbek konusundaki tüm hünerlerini gösterir.

"GÖBEK VAR MI HEMŞERİM"

Türk sineması 'göbeksiz filmin düşünülemediği' bir döneme girmiştir. Örneğin Anadolu'daki işletmeciler, baskı yaparlar. Gözdağı verirler. "Filmlerinizde göbek olmazsa almam, ona göre..." derler. Mısır sinemasının kurucularından, yönetmen Vedat Örfi Bengü, 1952'de kaleme aldığı bir yazıda Türk sinemasının içinde bulunduğu 'dert'leri dört bölümde inceler. Bengü 'göbek, oyun ve şarkı saltanatını 'dördüncü dert' olarak gösterir.[61]

'Dansözlü sahnelerin asıl hedefi 'taşra seyircileri'ydi. Her şey Anadolu'daki erkek seyircinin ilkel düzeydeki beğeni sınırları içinde gerçekleştirilir.

[61] "Filmciliğimiz ve İçyüzü", Vedat Örfi Bengü, *İnci* dergisi, Mayıs 1952, sy. 12.

Ajda Pekkan ve Tuncer Necmioğlu,
Harun Reşid'in Gözdesi filminin bir sahnesinde, 1967

Selda Alkor, *Erkek ve Dişi* filminin bir sahnesinde, 1966

İstanbul Kan Ağlarken filminde olduğu gibi dansöz oynatma sahneleri 'toplu seks alemleri'ne dönüşür. Ama seyirci sonuçtan memnundur. Örneğin imzasız bir yazıdan alıntı yaptığımız şu satırlar, bu gerçeği tüm açıklığıyla doğrular:

> "Anadolu'nun göbek filmlerine rağbet ettiği inkâr edilemez bir hakikattir. Anadolu'da bilhassa kasabalarda sinemaya gelen müşterinin kapıda ilk sorduğu sual şudur: 'Göbek var mı hemşerim?' Halkın bu temayülünü sezen prodüktörler bu fırsatı ganimet bilip, iki üç senedir piyasayı göbek filmi tufanına tuttular. Bunlardan en adisi bile konan paranın iki, üç hatta dört mislini verince bu mevzua büsbütün sarıldılar. Neticede tabii halka gına geldi ve bugün Anadolu'da o meşhur göbekli komediler fiyasko yapmaya başladı." [62]

[62] "Göbek Var mı Hemşerim", *Yirminci Asır* dergisi, sy. 14-15, Kasım 1952

Fatma Girik, *Erkek Fatma* filminin bir sahnesinde, 1969

Dansözlü sahneleri içeren filmler eski gücünü yitirse de bir süre daha etkilerini sürdürecekti. Özellikle de Anadolu'daki erkek seyircinin dansözlere ve dansözlü sahnelere olan ilgisi azalmadığı gibi 'gına' gelecek biçimde doyuma ulaştığı da söylenemezdi. Dansöz izlemek kimi büyük şehir seyircisi için de 'fetişizm'e dönüşen bir 'tutku' haline gelmişti.

Yurt dışından bir örnek vermek gerekirse, bu 'göbek fetişizmi'nin dünyaca ünlü tutkunlarından biriydi Mısır Kralı Faruk. Sarayında dansöz oynatan Kral Faruk, bir hükümet darbesi sonucu 1952'de General Muhammet Necip tarafından tahtından indirilince Mısır'da 'göbek dansı' tümüyle yasaklanıyordu. Saima Gamal ve Semarazad yasaklar sonucu kaçıp Türkiye'ye gelen Mısırlı ünlü dansözlerdi. Bu yasaklamalar bazı durumlarda ve bazı sınırlamalarla bizde de geçerli olabiliyordu. Orduevi ve askeri garnizonlarda ki eğlence programlarıyla ilgili şöyle bir olay yaşandı: Dönemin I. Ordu Komutanı Orgeneral Doğan Güreş tarafından 11 Nisan 1988 tarihli emirle, 'kadının aşağılanmakta' olduğu gerekçesiyle 'eğlence programlarına sınır getirilmesi isteniyordu.

Kaldı ki benzer bir sınırlama, yıllar önce 9 Haziran 1966'da Genelkurmay 2. Başkanı Orgeneral Refik Tulga imzalı bir emirle de gündeme getirilmişti.[63]

[63] Akın Ok, *İstanbul'un Kalbini Çalan Dansözler*, Broy Yay., sy. 53-60, Kasım 1997

Belgin Doruk. *Binnaz* filminin bir sahnesinde, 1959

Ajda Pekkan, *Harun Reşid'in Gözdesi* filminin bir sahnesinde, 1967

BELGİN DORUK'LA DEĞİŞEN DANSÖZ PROFİLİ

'Atatürk'ün huzurunda dans ettiği' söylenen ilk şöhretlerden Nergis Moğol ve Adalet Pee'den 1960'lı yıllara dek birçok ünlü ya da hiç ismi olmayan 'dansöz oyuncu'lar izledik Türk filmlerinde. Özcan Tekgül, İnci Birol, Aysel Tanju, Ayşe Nana ve Zennube dönemin yıldız dansözleriydi. Türk sinemasına, bar, gece kulübü ve gazino türü mekânlarda göbek atarak geçmişlerdi. Çünkü gerçek meslekleri dansözlüktü. Kimi önemli ve yan rollerde, kimi de yalnızca dans sahnelerinde göbek atmak için kamera karşısına çıktılar.

Bir de gerçek yaşamlarında dansöz olmayıp, yalnızca bu tipleri canlandırmaları nedeniyle incikli boncuklu dans kostümleri giyen başrol oyuncuları vardı Türk sinemasında. Eldeki mevcut belgelere göre yanılma payı hariç bu ilk başrol oyuncusu Nevin Aypar'dı. Ya da ilklerden biri. Yapımcı işletmeci ikilisine göre ün yapmış sinema oyuncularının dansöz kostümüyle göbek atmaları bir yenilikti. Ve hayranları açısından da ünlü yıldızların dans kostümleri içinde yarı çıplak göbek atmaları cazip gelebilirdi. Her ne kadar toplumun bazı kesimleri genel anlamda gerçek dansözleri, 'Ne olacak, alt tarafı dansöz...' diyerek küçümsese de.

Hülya Koçyiğit, *O Kadın* filminin bir sahnesinde, 1966

Hale Soygazi, *Gece Kuşu Zehra* filminin bir sahnesinde, 1975

Ama yapımcı işletmeci için asıl geçerli olan da galiba cinsel bilimci Dr. Norman Maire'nin bu konudaki yorumuydu. "İster ilkel, ister medeni topluluklarda dans, müzikli ve ritimli bir şehvet hareketinden başka bir şey değildir."

Nevin Aypar ve ardından Ayla Karaca dans kostümüyle kamera karşısına çıkan 'ilk oyuncu dansözler'di. Buna karşılık Türk sinemasındaki 'dansöz profili' 1959 yapımı *Binnaz*'daki (Mümtaz Yener) Belgin Doruk'la değişir. Aypar ve Karaca da o dönemin koşulları içinde başrol oyuncularıydı. Elbette ki 'yıldız'lıkları inkâr edilemez.

Belgin Doruk farklı dönem içinde daha farklı bir çizgi içerisindedir. Hem daha çok seyirciye ulaşan ve giderek kitlesel bir patlamayı oluşturan, hem de gerçek anlamıyla 'star sistemi'nin Türk sinemasındaki misyonerlerinden biri olarak dikkati çeker.

Lâle Devri'nin güzel kadınlarından *Binnaz*'ı canlandıran Doruk, tarihsel dekorlar içinde dans eder. Fazla açılıp saçılmadan, kışkırtıcı vücut hareketlerinden kaçınarak... Gerçekte de dans sırasında göğüsleri sımsıkı bir sutyenle sarmalanmış, bacakları da tüller içindedir. Filmin yan hikâye oyuncularından Muzaffer Nebioğlu ise dengeyi sağlayıp göğüs ve bacaklarıyla biraz daha açılıp saçılır dans sahnesinde.

Belgin Doruk'un masum dansöz görüntülerinin ardından. Türkan Şoray 1962'de *Lekeli Kadın*'da (Ülkü Erakalın) genç bir dansözü oynar. Şoray, bar kadını rolündeki Neriman Köksal'ın kızıdır. O da annesinin izindedir. Ama masumdur. Bu yola iradesinin dışında düşürülmüştür. Ve Türkan Şoray da bu büyük şehir filminde tepeden tırnağa tüller içindedir. Yani cinselliği olmayan bir pavyon dansözüdür, yani Türkan Şoray'dır.

Leyla Sayar ise Türk sinemasının en çok dansöz rolüne çıkan oyuncusudur. 1960'lı yıllarda *Aslan Yavrusu*'ndan (Hulki Saner) başlayarak, 1970'te oynadığı son filmi *Ankara Ekspresi*'ne

Selma Güneri, Gülben Eray ve Yılmaz Güney, *Ben Öldükçe Yaşarım* filminin bir sahnesinde, 1965

Hülya Avşar ve Talat Bulut, *Karanfilli Naciye* filminin bir sahnesinde, 1984

(Muzaffer Aslan) dek bir çok filmde kıvrak vücuduyla göbek attığını görürüz. Sayar, Belgin Doruk ve Türkan Şoray gibi sınırlı, örtülü bir cinsellik sergilemez. Bu konuda özgürdür. File sutyeninin olduğu gibi ortaya çıkardığı göğüslerinin yalnızca uçları püsküllerle kapatılmıştır.

Dansözlük deneyimlerini ilk kez film karelerine geçiren Çerkez güzelinin hayranları daha sonraki yıllarda profesyonel olarak çeşitli pavyonlarda sahneye çıkıp dansettiğini bilirler. Dansözlük ikinci mesleğidir Leyla Sayar'ın.

1965'te Suzan Avcı *Altın Şehir*'de (Orhan Elmas) ve Selma Güneri *Ben Öldükçe Yaşarım*'da (Duygu Sağıroğlu) dansöz rolü oynarlar. Güneri o yıllarda 18 yaşına yeni basmıştır. Ve Türk sinema tarihinde kamera karşısına dansöz rolüyle çıkan bir starlet, yıldız adayı, bir 'ilk genç oyuncu'dur. Bir 'çocuk kadın'dır. Küçük yaşlarda pavyona düşürülen kızla, onu bu bataktan kurtarmaya çalışan taşra delikanlısının (Yılmaz Güney) öyküsü üzerine kurulan *Ben Öldükçe Yaşarım*, duyarlı ve şiirsel anlatımı ile dikkat çeker. Temel öykünün bütünü içinde dansöz tiplemesi üzerine yoğunlaşan önemli bir 'ilk örnek' sayılır ayrıca da. 1966, 'oyuncu dansözler' konusunda oldukça hareketli ve bereketli bir yıldır. Dansöz rolleri 'göbek dönemi' yıllarındaki gibi gerçek dansözlerin hegemonyasında değildir, mesleği

Tuncel Kurtiz, Kenan Pars ve Muhterem Nur, *Yiğit Yaralı Olur* filminin bir sahnesinde, 1966

dansözlük olmayan starların eline geçmiştir. Ve bir çok yıldızın dans hocası da Kudret Şandra'dır. *Yiğit Yaralı Olur*'da (Lüfti Ö. Akad) Muhterem Nur, *Erkek ve Dişi*'de (Halit Refiğ) Selda Alkor ve *O Kadın*'da (Zafer Davutoğlu) Hülya Koçyiğit başrol oyuncusu olarak 'dansözlük modası'nı sürdürürler. Artık şarkıcı rolleri yerine 'dansözlük' egemendir Türk sinemasında.

Muhterem Nur'la Selda Alkor, gerçek dansözler sahnede ne yaparlarsa aynısını gerçekleştirirler. Vücut hareketleriyle, altı üstü açık dansöz kostümleriyle açılıp saçılırlar. Muhterem Nur da Leyla Sayar gibi, bir süre sonra dansözlüğü 'ikinci meslek' seçip turnelere çıkıp pavyonlarda göbek atacaktır.

Hülya Koçyiğit, *O Kadın*'da, dansöz rolü oynamasına karşılık oldukça tutucudur. Belinden aşağı kapalıdır. Siyah tüller ve kumaştan yapılmış bir etek vardır. Dans sırasında tüller rüzgarla havalansa bile bacaklar açılmaz.

Fatma Girik ise tam bir profesyonel dansöz gibidir. Gereği neyse onu yapar. 1966'da *Avare Kız*'da (Ülkü Erakalın), 1967'de *Sürtüğün Kızı*'nda (Ertem Eğilmez) ve 1969'da *Erkek Fatma*'da (Ülkü Erakalın) birbiri ardına üç kez dansöz kostümüyle kamera karşısına çıkar. İkinci filminde bir 'çadır dansözü' rolündedir. Fatma Girik, beyazperdedeki 'oyuncu dansözler'in en seksi olanıdır. İri göğüslerinin incikli, boncuklu sutyeninden taşması, göbek atarken dönüşlerde

Türkan Şoray, Kenan Pars ve Tanju Gürsu, *Lekeli Kadın* filminin bir sahnesinde, 1962

bacaklarının açılması sorun değildir Girik için. Dansözü dansöz gibi oynar. Ajda Pekkan'ın da açılıp saçılma konusunda Girik'ten pek farkı yoktur. Kaldı ki 1967'de *Harun Reşid'in Gözdesi* (Atıf Yılmaz) adlı filminde çok açık bir dansöz kostümü giyer. Göğüslerinde sutyen yoktur. Yalnızca göğüs uçları incili püsküllerle kapatılmıştır. Harun Reşid'in sarayında erotik bir dans gösterisi sergiler. Pekkan'ın 1965'te oynadığı bir dansöz filmi de *Sevdalı Kabadayı*'dır (Aram Gülyüz). *Harun Reşid'in Gözdesi*'yse sinema yaşamındaki son filmidir Pekkan'ın.

Seyyal Taner, 1968'de *Ölümsüz Adamlar*'da (Yılmaz Atadeniz) dansöz olur. 1975'te Bahar Erdeniz *Yarınlar Kimin*'le, Müjde Ar *Köçek*'le (Nejat Saydam)...

Müjde Ar, o yıllarda sinemaya adımını yeni atmıştır. Henüz 'yıldız' değildir. Seks komedilerinin salgını sırasında Arzu Okay *Kucaktan Kucağa*'da (Temel Gürsu), 1982'de Nükhet Duru *Düşkünüm Sana*'da (Melih Gülgen), 1983'te Banu Alkan *Bataklıkta Bir Gül*'de (Orhan Aksoy) göbek modasını sürdürürler. Alkan, Türk sinemasının 'ilk sarışın dansöz'üdür. Görüldüğü gibi, o güne dek hep esmerler dansöz olmuşlardır. Banu Alkan filmin bir sahnesinde göbek atarken, altın rengi saçlarını esmerlere inat savurur. 1984'te Hülya Avşar sıraya girer *Karanfilli Naciye* (Osman Seden) filmiyle. Bir yıl sonra Meral Orhonsay, ardından *Değirmen*'de (Atıf Yılmaz) Serap Aksoy.

Müjde Ar ve Mahmut Hekimoğlu, *Köçek* filminin bir sahnesinde, 1975

Bir yakın tarih güldürüsü olan *Değirmen*'de Bulgar kızı dansöz Nadya rolündedir. Rolü kısadır ama sonucu ilginçtir. Yörenin kaymakamının da katıldığı bir bağ evi aleminde Bulgar kızı göbek atınca ev sarsılır. Davetliler, "deprem oluyor" diye paniğe kapılırlar. Bu arada Hale Soygazi'yi de atlamayalım. O da yıllar önce, Dr. Arşavir Alyanak'ın 1975 yılında yönettiği *Gece Kuşu Zehra*'da dansöz rolünde oynamıştı. Desenize Belgin Doruk'tan bu yana kimler dansöz olmamış ki? Bu kervana katılan 'son sinema dansözü' yanılmıyorsak Nur Sürer'dir. Bakıyorsunuz, gerçekten Sürer'den başka ünlü bir oyuncu, dansöz olmamış bu son dönemde.

Anlaşılan, bu devir çoktan kapanmış Türk sinemasında. Bırakın 'beyazperde dansözlüğü'nü, yıllar öncesinin ün yapmış pavyon, gazino ve gece kulüplerinde Özcan Tekgül, Ayşe Nana, Aysel Tanju ve Zennube gibi 'yıldız dansözler' görebiliyor musunuz? Her saltanatın bir sonu olduğuna göre, dansözlüğün de bir sonu var demektir.

TÜRK SİNEMASINDA ON EROTİK FİLM

> "Bilmem İncil öykülerini sever misiniz? Onların da kendince önemli, görülmeden geçilemeyecek yerleri var. Israel oğulları üstüne yükselen bütün bu serüvenler dizisi, çeşitli ekonomik, sosyal ve erotik olayları anlamlandıran güçlü sembollerle yüklüdürler. Buna biraz da, insanoğlunun yaşantısı süresince karşılaştığı belli başlı durumların özleri diye de bakabilirsiniz."

İşte Ali Gevgilili 1961 yılında Amerikalı yönetmen King Vidor'un *Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi (Solomon and Sheba)* adlı filminden *Vatan* gazetesinde söz ederken böyle diyordu.

Evet, insanoğlunun temel bir gereksinmesi olup, toplumsal yaşamın içinde kaçınılmaz biçimde yerini alan erotizm olgusu ya da cinsellik serüveni, dinsel kitaplardan başlayıp günümüze kadar uzanacak ve buradan da bir yerlere gidecektir. Ve bu serüvenin hangi dönemine bakarsak, insanoğlunun yaşamı süresince erotik gerilimli ve kimi zaman kriminal sonuçlara dönüşen birtakım tutku suçları görebiliriz.

İşte yaşamın içindeki en yakın ve en canlı örneğini gazete haberlerinden okuyoruz; "Korkunç ceza! Kapıcı Hasan, evinde misafir ettiği sırada genç karısının koynunda yakaladığı enişteşi Mustafa'nın erkeklik organını kesti." (*Sabah*, 17 Eylül 1989)

Yıllar önce de genç bir kadın İstanbul'da bir sinema locasında seviştiği erkeğin cinsel organını jiletle kesmemiş miydi?

Baltayla, bıçakla ya da jiletle kesilen cinsel organ olaylarının altında yatan temel nedenler, kıskançlık veya sado mazoşizm ne olursa olsun, bazı ayrıntılara karşın Japon yönetmen Nagisa Oshima'nın *Duygu İmparatorluğu*'nu anımsatıyor mu? Oshima'nın bu filmindeki konu da Japonya'da yaşanmış gerçek bir olaydan alınmış. Filmin sonunda kadın,

her türlü doyuma ulaştığı erkeğinin cinsel organını bıçakla keserek çeşitli parçalara ayırır. Ancak bu şehvetengiz kanlı eylem, erkeğin isteği sonucu, yani böylesi bir sadomazoşist ölümü düşlemesiyle gerçekleşir.

Bu örneklemelerden görüldüğü gibi sinema, yaşamın bir parçasıdır. Cinsellik ve erotizmin de insan yaşamının vazgeçilmez bir parçası olduğu gibi. Kaldı ki, gerek sömürü öğeleriyle, gerek kadın-erkek ilişkilerine getirdiği sorgulayıcı tavrıyla, cinselliğin en etkin kullanım alanı sinemadır.

Buna karşılık sinemada cinsellik konusu, genci de sömürüye dayalı kullandığı için ne kadar hafife alınıp, ne kadar burun kıvrılsa da bu tür sinemanın başyapıtlarını kolay kolay kimse dışlayamayacaktır. Örneğin, sinema tarihçisi Lo Duca şimdi sağ olup, 1951 yılına kadar sürdürdüğü 'Dünyanın 10 Erotik Film Seçkisi'ni tekrar yeni bir düzenlemeyle ele alsaydı, Bernardo Bertolucci'nin *Paris'te Son Tango*'sunu çağdaş bir başyapıt olarak kuşkusuz bu listede görebilecektik.

Ünlü sinema tarihçisi Lo Duca, *L'erotisme Au Cinema* adlı üç ciltlik eserinin birincisinde, 'dünya sinemasının en seçkin 10 erotik filmi'ni şöyle sıralar:

1. *The Blue Angel* (Josef Von Slernberg)
2. *Extase* (Machaty)
3. *Tabou* (F. W. Murnau)
4. *The Lady From Shanghai* (Orson Welles)
5. *Notorious* (Alfred Hitchcook)
6. *Riso Amaro* (Giuseppe de Santis)
7. *Manon* (Henri-Georges Clouzet)
8. *Los Olvidados* (Luis Bunuel)
9. *Froken Julic* (Alf Sjöberg)
10. *Hon Dansade En Sommar* (Arne Matson)

Dünya sinemasındaki '10 Erotik Film' sıralaması kronolojik bir düzenlemeye göre, 1930'lardan başlayıp 1951 yılında sona eriyor. Yani bu seçme 22 yıllık bir süreyi kapsıyor. Ve bu seçimin üzerinden yıllar geçmiş. Ne var ki ünlü 'baba tarihçi' Lo Duca, bu filmleri sıralarken görevini eksik yapmış. Şöyle ki; bu şekilde filmlerin ne yönetmenleri, ne belli başlı oyuncuları ne de yılları var.

Neyse ki elimizin altında sinema tarihçisi Georges Sadoul'un *Dictionnaire Des Film* adlı kitabı olduğundan, bildiklerimizin dışında kalan bu eksikleri böylece tamamlamaya çalışıyoruz.

Ne yazık ki Lo Duca'nın, 42 yıl sonra yeniden düzenlenen 'Tüm zamanların en erotik 10 filmi' soruşturmasının sonucunu görmesi kısmet olmadı. Ama biz de tahminlerimizde yanılmadık. Bernardo Bertolucci'nın *Paris'te Son Tango*'su gerçekten listenin ilk sıralarında yerini alıyordu.

İngilizce versiyonu Amerika'da yayımlanan ünlü *Premiere* (Ağustos 1993) dergisinin seçimine katılan Jean–Jacques Annaud, Bernardo Bertolucci, Claude Chabrol, Derek Jarman, Diane Kurys, Russ Meyer (pornocu yönetmen), Sieven Neisel (fotoğrafçı), Helmut Newton (fotoğrafçı), Ginger Lynn (porno yıldızı), Ralph Bakshi (çizgi filmci), David Brown (yapımcı), Helen Guriey (gazeteci), Nancy Friday (ünlü araştırmacı ve gazeteci) ve Josephine Hart (gazeteci), 'tüm zamanların en erotik 10 filmi' ni şöyle saptıyorlardı:

1. *Sevgili* (Jean-Jacques Annaud) 92 puan
2. *Postacı Kapıyı İki Defa Çalar* (Bob Rafelson) 81 puan
3. *Duygu İmparatorluğu* (Nagisa Oshima) 76 puan
4. *Paris'te Son Tango* (Bernardo Bertolucci) 73 puan
5. *Venedik'te Ölüm* (Luchino Visconti) 73 puan
6. *Büyü* (Nicholas Roeg) 73 puan
7. *Tatlı Hayat* (Federico Fellini) 60 puan
8. *Piknik* (Joshua Logan) 55 puan
9. *Notorious* (Alfred Hitchcook) 46 puan
10. *Kedi İnsanlar* (J. Tourner) 42 puan

Ünlü kişilerden oluşan 'seçiciler kurulu'nun filmlerdeki erotik sahneleri tartışarak ortaya çıkardıkları sonuç, Lo Duca'nın 42 yıl önceki seçiminden son derece farklıydı. Bu yeni listeye yalnızca Lo Duca'nın eski değerlendirmesindeki 1946 yapımı olan *Notorious* adlı Alfred Hitchcook filmi girme şansını elde ediyordu. Dokuzuysa eski listede olmayan tümüyle yeni filmlerdi.

Bu en son seçimi yapılan 'tüm zamanların en erotik on filmi'yle ilgili olarak biz de tırnak içinde çok özel bir not düşebiliriz.

Örneğin son yıllarda izlediğimiz en erotik görüntü, Paul Verhoeven'in *Temel İçgüdü* filmindeki sorgulama sahnesidir. Sharon Stone'nun külot giymediği bu sahnede, bacaklarını sorguculara karşı aralayarak açıp kapadığı görüntü, erotizm açısından gerçekten ilginç bir örnektir.

Artık bizim sinemalarımız da erotizmin yalnızca kabak gibi bir çıplaklık gösterisi olmadığını öğrenseler...

Aynı şekilde Türk sinemasının 92'inci yılına geldiği (14 Kasım 1914) şu günlerde Lo Duca'nın yolunu izleseydik, acaba nasıl bir sonuç ortaya çıkardı merak etmiyor musunuz? Ve elbette bu seçimdeki temel amaç, insan dramıyla kadın sorunlarını ve 'cinsel gizler'ini karşı karşıya getirmek ve de bu buluşma noktasındaki sonuç, toplumsal bir sorgulama olmalıdır.

Peki ama Türk sineması yıllardır sömürdüğü cinsellikle, yabancılaştırdığı kadın dünyasıyla, az önce sözünü ettiğimiz doğrultuda sorgulayıcı bir ilişki kurabilmiş midir? Ya da nasıl kurmuştur? Türk sinemasının tarihsel gelişimi içinde ve kronolojik bir sıraya göre öne çıkan bu 'En Erotik 10 Türk Filmi' hangileridir?

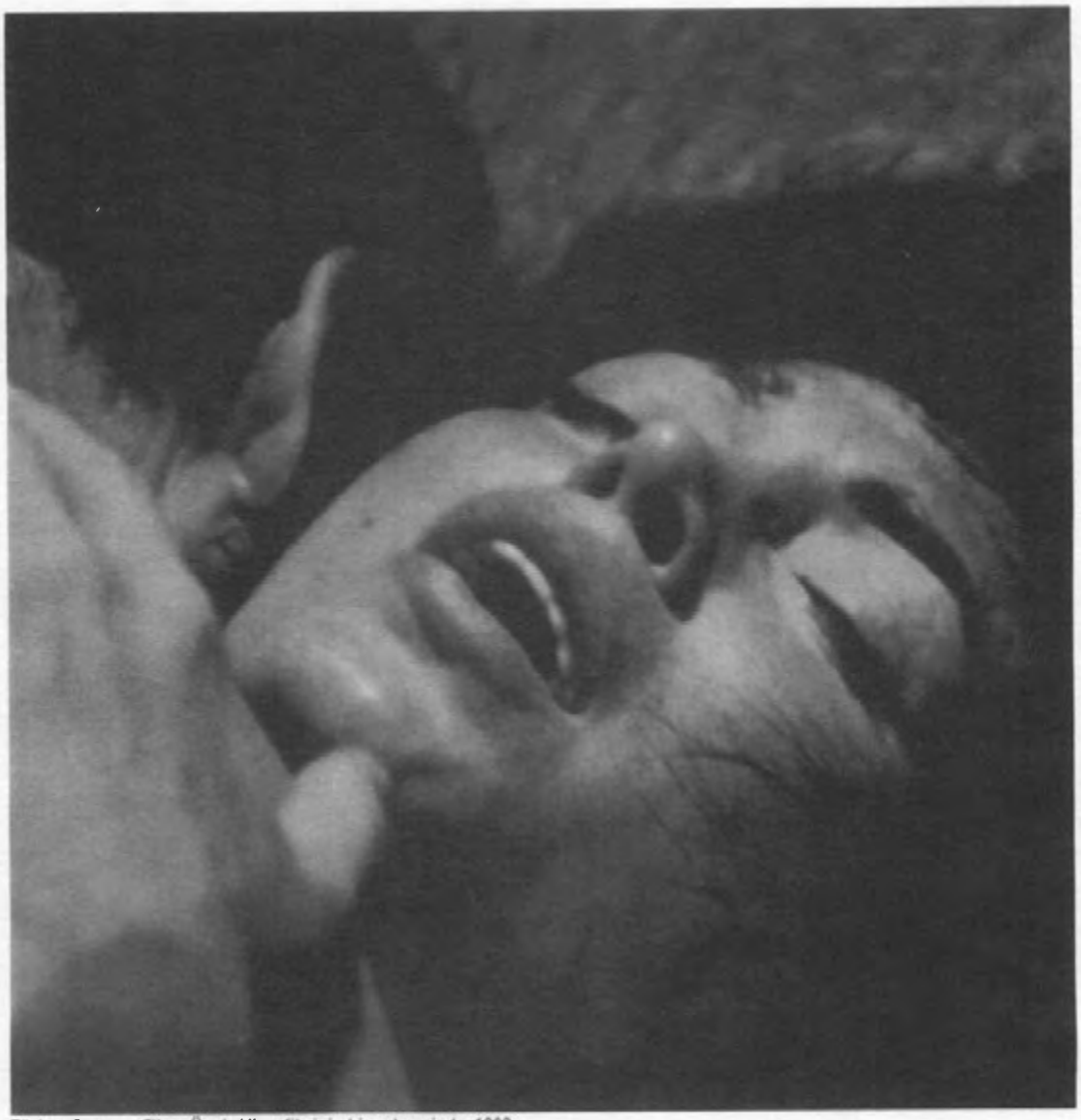
Hülya Koçyiğit ve Erol Taş, *Susuz Yaz* filminin bir sahnesinde, 1963

Hülya Koçyiğit ve Erol Taş, *Susuz Yaz* filminden bir sahne, 1963

CİNSEL TUTKULARIN SUÇU IRZ DÜŞMANLIĞI: "SUSUZ YAZ"

Metin Erksan, kendine özgü dünyasıyla, estetik özellikler içeren anlatımıyla, Türk sinemasının en kişilikli yönetmeni ve 'ilk'idir. Necati Cumalı'nın romanından uyarladığı *Susuz Yaz*, Erksan sinemasının belki de ilk başyapıtıdır. *Yılanların Öcü* filmiyle başlattığı, *Susuz Yaz*'la sürdürdüğü ve *Kuyu*'yla noktaladığı erotik köy filmi üçlemesinde öne çıkan cinsellik olgusu, daha sonraki yıllarda kent ağırlıklı burjuva filmleriyle Erksan sinemasının vazgeçilmez tutkuları olacaktı. Çünkü Erksan'a göre cinsel gizler, insan yaşamında bilinmeyen kapıları aralayan bir anahtardır.

1963 yılından bu yana düzenlenen 'En İyi Film' soruşturmalarında Türk sinemasının efsaneleşmiş bir yapıtı olarak baş köşelere oturan *Susuz Yaz*, ilk yarıda su davası nedeniyle köylüler arasındaki çatışmaları sergiler.



Türkan Şoray ve Cihan Ünal, *Mine* filminin bir sahnesinde, 1982

Filmin ikinci yarısındaysa, bu dış savaş, kardeşi Hasan'ın (Ulvi Doğan) karısı Bahar'ı (Hülya Koçyiğit) düşlemesiyle, Osman (Erol Taş) üçlüsüne kayarak, bu kez kendi içlerinde bir çatışma başlar. Artık çatışma alanı, paylaşılamayan bir 'su' değil, paylaşılamayan Bahar'ın cinselliği ve tazeliğidir. Ne var ki filmin temel çözümü üzerine gitmek yerine, asıl meselenin ikinci yarıda yön değiştirmesi, bazı eleştirmenlere göre bir 'mantık tutarsızlığıdır. Ve Metin Erksan, öncülüğünü yaptığı 'toplumsal gerçekçilik' akımına 'ihanet'le suçlanır.

Ancak bir başka çözümle Metin Erksan, kardeş karısıyla yatan 'ırz düşmanı' Osman'a, filmin sonunda cezasını verir. Osman'ın ölmesi gerçekte bir kurtuluş mudur? Belki değildir, ama sapık eğilimli Osman, sado-mazoşist dünyası içinde boğulurken köylüler suya kavuşurlar...

İKİYÜZLÜ AHLAK ANLAYIŞINA BAŞKALDIRI: "MİNE"

Erkek egemen toplumda kadın olmak bir suç mudur?

İşte bu sorunun yanıtını, Atıf Yılmaz'ın Necati Cumalı'nın bir oyunundan uyarladığı *Mine*, somut biçimde veriyor.

Mine, ikiyüzlü bir ahlak anlayışına başkaldıran bir kadının filmidir. Bir yanda, yaşlı istasyon şefinin güzel ve genç, ama mutsuz karısı Mine (Türkan Şoray), bir yanda cinsel açlık içinde kıvranan, kasabanın serseri gençleri ve bir diğer yanda Mine'ye insanca yaklaşmaya çalışan, yalnız bir yazar İlhan (Cihan Ünal).

Mine, kasaba gençleri için bir yüz karasıdır. Çünkü bu gençler yanı başında dururken, Mine, bir yabancının yatağına nasıl girmiştir? Kasabanın gençleri, uzun bir süreden beri gözaltında tuttukları Mine'nin evinin kapısını kırarlar, genç kadına topluca saldırırlar. Mine bu vahşi, insanlık dışı saldırıdan kendini kurtarınca, yırtılmış geceliği ile İlhan'a sığınır. Zorla kollarına atılır. "Ne olur benimle yat", diye yalvarır. Korku, şaşkınlık ve az önceki şiddetin getirdiği birikim, giderek kaçınılmaz bir erotizme dönüşecektir. İlhan, tırnaklarıyla sırtını yırtan, arzu dolu kadının kollarında kendini bırakacaktır. Polisler geldiğinde Mine ile İlhan evden birlikte çıkıp, çevreyi saran ve onlara suçlu gözlerle bakan kasaba halkının önünden geçerlerken iki el birbirini kavrar. Her ikisinin de başları diktir. O güne kadar kocasını aldatmamış, o güne kadar üzerine gelen çevre baskılarından kaçıp onurunu korumasını bilmişse; suçlu olan Mine değildir.

EVLİLİK KURUMUNU SORGULAYAN FİLM: "BİR YUDUM SEVGİ"

Çağdaş sinema, kendi çağının insanlarını ararken, 1984 Türkiye'sinde 'kadın filmleri' birbiri ardına gündeme gelecektir. Artık kadın, içinde bulunduğu sorunlarıyla kimlik değiştirmiştir. Ve büyük bir sorgulama başlamıştır.

Bir Yudum Sevgi böyle bir değişimin, sorgulamanın filmidir. Yönetmeni Atıf Yılmaz, kahramanı dört çocuklu Aygül'dür (Hale Soygazi). Atıf Yılmaz'ın filmlerindeki kahramanlar, hep böyle Aygül gibi mutsuz bir kimlikle yerlerini alırlar. Önceleri mutsuzluk ya da mutsuz evlilikler, Atıf Yılmaz'ın sinemasında çağdaş bir özü oluşturur.

Konusu bir gecekondu yöresinde, bir işçi mahallesinde geçen *Bir Yudum Sevgi*'de evlilik kurumu sorgulanır. Kocasının iktidarsızlığı, ilgisizliği ve pısırıklığı, Aygül gibi sıhhatli, hayat dolu bir kadının ihanetini meşru kılar. Türk toplumunun genel ahlak yapısı nedeniyle, çevresi bu yasak ilişkiye karşı çıkacaktır. Türk sinemasında bireysel olarak kadının kimliği değişse de alttan gelen çevre baskısı kesin değişmeyecektir.

Peki, Aygül böyle bir baskı altında namusunu nasıl temizleyecektir? Elbette kocasından boşanıp, aşığı, fabrika işçisi Cemal'le (Kadir İnanır) evlenerek. Aygül'de böyle yapar. Başka seçeneği var mıdır ki?

Hülya Koçyiğit, *Firar* filminin bir sahnesinde, 1984

KADINLAR DA MASTÜRBASYON YAPAR: "FİRAR"

Şerif Gören'in *Firar*'ı nikahını kıymadığı için kocasını öldüren iki çocuklu Ayşe'nin (Hülya Koçyiğit) filmi gibi görünürse de, genelde aynı yazgıyı paylaşan kadınların öyküsünü anlatır.

Bir tarlada evlenme vaadiyle iğfal edilen taşra kökenli Ayşe, yasalara göre bir katildir. Ama onu sömüren, söz verdiği halde nikah kıymaktan kaçınan erkeğidir asıl suçlu olan. Metreslik kırsal kesimin ahlak yapısına göre caiz değildir. Kanunları erkekler yapar, ahlak üzerine reçeteleri onlar üretir.

İşte bu erkek egemen dünya içine sıkışıp kalan Ayşe, çocuklarını görmek için hapishaneden firar edecek, gizlenecek ve yalnız bir kadın olarak nelerle karşılaşmayacaktır ki. Bu bilinçsiz bir sürükleniştir, ama çaresi de yoktur.

Firar, gerçekten kadının cinsel dünyasına çok cesur sorgulamalar getiren ilginç bir filmdir. Özellikle de tutukevindeki erkeksiz kadınların cinsel dünyası, yaşamın bir başka yüzüdür.

Hele kadınlar koğuşundaki toplu mastürbasyon sahnesi ne kadar da müthiştir.

Evet kadınlar vardır yaşamın bu öteki yüzünde.

Hangi suçlu kadınlar?

Müjde Ar ve Nur Sürer, *Dul Bir Kadın* filminin bir sahnesinde, 1985 (Fotoğraf: Şahin Kaygun)

Müjde Ar ve Nur Sürer, *Dul Bir Kadın* filminin bir sahnesinde, 1985 (Fotoğraflar: Şahin Kaygun)

DIŞLANAN ERKEKLER/ÇAĞDAŞ BRÜTÜSLER: "DUL BİR KADIN"

Yine Necati Cumalı'dan bir öykü, yine Atıf Yılmaz.

Kadınlar, Atıf Yılmaz'ın değişmeyen dünyasını oluştururlar. Artık ünlü yönetmen, giderek kadın filmleri konusunda uzmanlaşır.

Dul Bir Kadın, erkekleri karalayan bir film midir? Kimi görüşlere göre öyledir. Kimilerine göre de kadını ve cinselliği büyük bir ustalıkla sömürmektedir.

İşte *Dul Bir Kadın*'ın Suna'sı da gerçek yaşamda olduğu gibi sömürülen kadınlardan biridir. Ama kim tarafından? Suna'yı (Müjde Ar) yalnızca bir 'cinsel meta' gibi kullananın Ergun (Yılmaz Zafer) olduğunu görürüz.

Silahı ise erkekliği ve de tek boyutlu bencilliğidir. Yalnızca Suna mı? Suna'nın can arkadaşı Ayla da (Nur Sürer) başka bir erkeğin kurbanıdır. Ne var ki bir süre sonra iki dul kadının yazgıları aynı noktada birleşecek, bu kez isteyerek veya istemeyerek (durum ne olursa olsun) kendi iradelerinin dışında gelişen olaylar sonucunda aynı erkeğin 'mal'ı olacaklardır. Yani Ergun'un.

Arkadaşın arkadaşa ihaneti ve erkek değiştirme gibi sosyetik oyunların tezgâhlandığı, 'çağdaş Brütüslerin kol gezdiği' yoz bir ortamdır sergilenen.

Her türlü yozlaşmaya uygun çevrede, aynı erkeğin ortaklaşa yataklarını paylaştıkları iki dul kadının son seçenekleri ne olacaktır Atıf Yılmaz'a göre? Erkekleri yaşamlarından dışlamak... Bu son seçenek bir anlamda son çözümdür belki de.

Ayla, arkadaşı Suna'yı arkadan vuran bir çağdaş Brütüs'se, Atıf Yılmaz da kadın bacakları arasında dolaşan İtalyan yönetmen Tinto Brass'ın yerlisidir.

MUTLULUĞUN YOLU RANDEVUEVİNDEN GEÇER: "KUPA KIZI"

Madam Emiliya'nın evinde cinsel fantezilerin her türlüsü yaşanır. Ve sürekli kendini sorgulayıp bir arayış içinde olan evli bir kadın, kendi isteğiyle baştan çıkarsa, tıpkı Nilgün (Müjde Ar) gibi olur. Yani Nilgün de, Nilgün gibi baştan çıkar. Gündüzleri belli saatlerde Madam Emiliya'nın randevuevinde, geceleri ise koca evindedir.

Nilgün 'düşürülen' değil, 'düşen' kadındır. Onu düşüren bir erkek olmadığı için kendi kendinin suçlusudur. Ne var ki bu suçluluk ona garip bir mutluluk getirir. Çünkü Emiliya'nın randevuevinde çeşitli cinsel deneyimler geçiren yerli *Gündüz Güzeli* sonunda kocasını daha çok sevecektir.

'Mutluluğun yolu Madam Emiliya'nın randevuevinden geçer' fantezisi, tüm cinsel simgelerle kaçınılmaz biçimde Bunuel kokar.

Başar Sabuncu'nun *Kupa Kızı*, bir *Gündüz Güzeli / Belle de Jour* uyarlaması, İspanyol yönetmen Louis Bunuel'e 'nazire'dir.

Müjde Ar, Füsun Demirel ve Nisa Serezli, *Kupa Kızı* filminin bir sahnesinde, 1986

KURBAN KADINLAR SUÇLU ERKEKLER: "ASILACAK KADIN"

'Kurban' olmak kadınların değişmeyen yazgısı mıdır? Gerçekten bu böyleyse kadın dünyasında suçlular erkeklerdir. Pınar Kür, *Asılacak Kadın*'da böyle gizemli bir dünyayı anlatırken Başar Sabuncu da olayların altını korkusuzca çizer. Ürkütücü, dehşet verici bir filmdir *Asılacak Kadın*. Zaman zaman günlük gazete haberlerinden okuduğumuz sapık ilişkilerin dünyası içine, balıklama girer Başar Sabuncu. Aile baskılarıyla büyüyüp, zengin evinde annesi ve üvey babasıyla yaşayan bir taşralı genç kızın dramıdır bu.

Boynu bükük Melek (Müjde Ar), onu köşküne davet ettiği erkeklerle seviştirirken izleyen sapık eğilimli iktidarsız ve ahlaksız yaşlı kocası Hüsrev (İsmet Ay) ve sonunda bu iğrenç oyuna itilmek zorunda kalan genç bir delikanlı; Yalçın Dümer.

Bu genel çizgileri içinde, izleyeni müthiş rahatsız eden bir filmdir *Asılacak Kadın*. Kaldı ki aile kurumu konusunda aşırı duyarlı bir toplum olduğumuz düşünülürse.

Ama gerçekler bu denli acı ve ürkütücüyse, tepkilerle karşılanan bu çarpık yaşam biçimi günümüz Türk sinemasında neden sergilenmeyecektir ki?

ZEBERCET'İN TUTKU SAÇLARI: "ANAYURT OTELİ"

Yusuf Atılgan'ın romanından Ömer Kavur'un uyarladığı *Anayurt Oteli*, bir ruh karmaşası içinde çırpınan Zebercet'in (Macit Koper) dramını sergiler. Zebercet, Anadolu'da bir

istasyon yakınlarındaki otelin katibidir. Ne var ki, akşam vakti otele bir kadının gelmesiyle tüm yaşamı değişir.

Kimdir bu kadın? Adını bile bilmez. Bir daha gelmesini bekler ve hep bekler... Hayallerini süsleyen, içinde yaşayan 'o kadın' bir daha gelmeyecektir oysa. Zebercet, kadının dönmesi geciktikçe çılgınlaşır. Bir gece otelin temizlikçi kadını (Serra Yılmaz) uyurken yatağına girer. Cinsel bunalım geçiren Zebercet, iri ve yusyuvarlak gövdenin üzerine gidip geldikçe kadın uykusunda sayıklar: "Hoşşt köpek, hoşşt."

Gerçekten de Zebercet, kudurgan bir köpek, temizlikçi kadın bir yarı ölüdür. Ve doyuma ulaşırken uykudaki kadını boğar. Bir yanda doyum, öbür yanda içinden kovamadığı o gizemli kadına karşı olan doyumsuzluğu, Zebercet'i psikopatlığın zirvesine çıkarır. Zirvedeki 'son yolculuğu' ise ölümdür. Çünkü Zebercet, günlerce beklediği kadının (Şahika Tekand) odasında kendini asar. *Anayurt Oteli*, bir kadın filmi olmayabilir. Ama kadını düşlerde yaşatan film, Ömer Kavur'un ustalıklı anlatımıyla son yılların en çarpıcı denemesidir.

TECAVÜZLE KEŞFEDİLEN CİNSELLİK: "BEZ BEBEK"

Öyküsü gerçek yaşamdan, bir gazete haberinden alınan *Bez Bebek*, Engin Ayça'ın ilk filmidir. Olay bir bağ evinde geçer.

Melek (Hülya Koçyiğit), küçük kızıyla beş yıldan beri kendi başına yaşayan erkeksiz bir kadındır. Çünkü kocası hapistedir. Bu erkeksiz yaşam sürüp giderken hiç beklenmedik bir anda hayatına bir erkek girer. Bu erkek, bağ evinin onarımı için gelen Ahmet Usta'dır (Hakan Balamir). Ne var ki bu ilişki genç kadının isteğiyle gerçekleşmemiştir. Kaba saba bir adam olan Ahmet Usta, kadına zorla tecavüz eder. Melek bu tecavüz sonucunda yıllardır üzerine kilit vurduğu cinselliğini yeniden keşfederse, nasıl bir tavır alacaktır? Ya da kocası hapisten çıkınca ne olacaktır? Giderek vazgeçilmez bir tutkuya dönüşen bu 'yasak ilişki'yi sürdürecek midir?

Hülya Koçyiğit ve Hakan Balamir, *Bez Bebek* filminin bir sahnesinde, 1987

İşte aldatılan kocanın (Mehmet Akan) özgürlüğüne kavuşmasıyla, âşıkların toplumsal yazgısı belirlenecektir. Günahsız koca, Ahmet Usta'nın bıçak darbeleriyle can verirken, aynı bıçakla bu kez Ahmet Usta, sevişme anında Melek tarafından, hem gönülden hem de yaşamdan dışlanacaktır.

İHANETİN CİNSEL DEVRİMİ: "KADININ ADI YOK"

Atıf Yılmaz, günün moda akımlarına uymasını, özellikle de sansasyonel olayları incelikle kullanmasını ve de çaktırmadan sömürmesini bilen 'şerbetçi' bir yönetmen. İşte bu becerilerini profesyonel sinema diliyle kaynaştırdığı ilginç filmlerinden biri de *Kadının Adı Yok* değil midir? Duygu Asena'nın baskı rekoru kıran anı-romanından uyarlanan film, erotik malzeme açısından çeşitli zenginlikler içermektedir. Baba baskısıyla büyüyen Işık (kadının adı romanda yok ama filmde var), evlenir sonra da kocasına ihanet eder. Aşığının karısının (Şahika Tekand) evine gider. Onunla dost olur ve aynı evde üç birlikte kalır. Işık (Hale Soygazi), her düzende rahat ve özgür bir kadındır. Bu üçlü garip ilişkide, herkes birbirinin ne yaptığının farkındadır. Aldatanlar da aldatılanlar da, herkes mutludur.

Filmde arada bir sözü edilen 'kadın hakları', 'kadın özgürlüğü', bazı yoz davranışlarla çakışırken, Işık'ın bunalan kişiliğinde bir başka 'özgürlük' ortaya çıkar. Bu 'özgürlüğün' ve 'ihanetin' adı 'sosyal içerikli cinsel devrim'dir.

Şahika Tekand, Hale Soygazi ve Tarık Tarcan, *Kadının Adı Yok* filminin bir sahnesinde, 1987

BİR GENELLEME

Kuşkusuz Türk sinemasının 'en erotik' filmleri yukarıda saydıklarımız değildir. Elbette bu tarihsel süreç içinde Metin Erksan'ın *Suçlular Aramızda*'sıyla *Kuyu*'su; Halit Refiğ'in *Şehrazat*'ı, cinsel çeşitlemeler açısından söz edilmesi gereken filmlerdir. Ama bir *Susuz Yaz* hariç, 1980'den sonra yapılanların, onları çok aştığını görüyoruz. Örneğin Şerif Gören'in *Gizli Duygular*'ı, *Güneşin Tutulduğu Gün*'ü, *Kurbağalar*'ı, eksik ya da tartışmalı yanları olsa da kadın sorunlarına cesur yaklaşımlar getiren filmlerdir. Örneğin Şahin Kaygun'un *Dolunay*'ı, kadın sorunsalında bir yabancılaşma taşıyorsa da, özündeki cinselliği nedeniyle dışlamamız mümkün değildir. Her ne kadar görüşler, olaya bakış açıları değişse de, Türk sinemasının cinselliği geniş ve belirleyici bir biçimde kullanan '10 Erotik' filmini seçtiğimizi sanıyoruz.

Kaldı ki bu 'En Erotik 10 Film Seçkisi' 1990 yılının başlarında oluşturuldu. Biz de Lo Duca gibi gerilerde kalmış olabiliriz. Elbette geçen yıllar içinde erotizme dayalı yüksek dozlu filmler çekildi. Örneğin, *Medcezir Manzaraları* (Mahinur Ergun), *Raziye* (Yusuf Kurçenli), *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz) ve *Sarı Tebessüm* (Seçkin Yasar) neden bu listeye girmesin ki? Ancak ikinci bir seçim yapılana kadar bu böyle. Bir suçumuz varsa affola...

Bu kitapta kullanılan film afişleri, loby ve set fotoğrafları Agâh Özgüç'ün kişisel arşivinden alınmıştır.
Yazarın ve yayıncının izni olmaksızın kullanılamaz, çoğaltılamaz.

son

Hale Soygazi, *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* filminin bir sahnesinde, 1992

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE KADIN OYUNCULAR KRONOLOJİSİ

CUMHURİYET'TEN ÖNCE

1916 : Rozali Benliyan.
1917 : Eliza Binemeciyan.
1919 : Madam Kalitea, Bayzar Fasulyacıyan, Matmazel Blanche, Rana Dilberyan, Peruz.
1922: Madam Sarmatova, Aznif Mınakyan, Helena Artinova, Anna Mariyeviç, Roza Felekyan, Liane Console.

CUMHURİYET'TEN SONRA

1923: Bedia Muvahhit, Neyyire Neyir, Jenya Gondenskaya.
1928 : Nafia Arcan.
1929 : Feriha Tevfik.
1931 : Semiha Berksoy, Azize Emir, Lilian Griş.
1932 : Emel Rıza, Palmira.
1933 : Şevkiya May, Zozo Dalmas, Şayeste Ayanoğlu, Halide Pişkin, Marika Kotopuli, Müzehher, Melek Tayfur, Cahide Sonku, Necla Sertel.
1934: Fatma Andaç.
1937 : Mediha.
1938 : Jeyan Mahfi Ayral, Nezihe Becerikli, Yasemin Esmergül, Muazzez Arçay, Nevzat Okçugil, Nebahat Balta, Seniye Baran, Mürüvvet Ağlatan.
1940: Şükriye Atav, Müzeyyen Senar, Feride Canan, Beatris Kalfayan.
1941 : Nevin Seval.
1942 : Handan Adalı, Zehra Yumsel.

1943 : Gülistan Güzey.

1944 : Samiye Hün, Adalet Pee, Oya Sensev, Nezahat Dilligil, Nevin Aypar, Nuriye İnce, Müjde Tunç.

1945 : Nebile Teker, Perihan Tedü.

1946 : Türkan Pasiner, Suzan Yakar, Muâlla Sürer, Şadıman Aysın, Şaziye Moral

1947: Melahat İçli, Selma Kayahan, Emel Özcan, Şükran Özer, Coşkun Kardeşler, Aliye Rona, Necla Ateş, Berrin Aydan, Viktorya Haçikyan.

1948: Nükban İnci, Sezer Sezin, Lebibe Çakın, Sevinç Ünal, Nevin Berkman, Nergiz Moğol, Mualla Mukadder, Hümaşah Hiçan.

1949: Ayla Karaca, Ülkü Bengü, Aliye Tülü, Emine Engin, İnci Körmükçü, Leman Akçatepe, Muazzez Ülkerer.

1950: Münevver Coşkun, Neriman Köksal, Necla İz, Mürüvvet Sim, Ayten Esen, Leyla Nil, Nurhan Nur, Perihan Altındağ.

1951: Zeynep Sırmalı, Pola Morelli, Türkan Can, Gül Balu, Sevim Karmana, Ayten Kayalı, Güner Çelme, Sabite Tur, Gülderen Ece, Nedret Güvenç, Ayla Kaya, Meral Körmükçü, Yıldız Kenter, Belkıs Fırat.

1952: Gül Gülgün, Şükran Suley, Ayfer Feray, Bakiye Fayasof, Belgin Doruk, Neşe Yulaç, Mefharet Yıldırım, Zehra Bilir, Cihan Işık, Gönül Ülkü, Nimet Alp, Dursune Şirin, Rana Şıvga, Deniz Tanyeli, Gönül Bayhan.

1953: Altan Karındaş, Lale Oraloğlu, Fatma Bilgen, Yıldız Erdem, Sabahat Tanık, Annie Bal, Şükran Sabuncu.

1954: Benli Belkıs, Sunay Uslu, İnci Birol, Sevda Ferdağ, Suna Pekuysal, Saliha Tekneci, Alev Elmas, Cavidan Dora, Nilgün Esen, Mualla Kaynak, Muzaffer Nebioğlu.

1955: Nermin Ruhsever, Esen Görkmen, Gönül Serap, Ayten Güvenç, Semra Yıldız, Özcan Tekgül, Sibel Göksel, Leyla Altın, Birsen Kaplangı, Türkan Sülün, Çiğdem Kandora, Serpil Gül, Nilüfer Aydan, Uğur Başaran.

1956 : Melike Cihangir, Özel Okumuş (Türkbaş), Türkan Şamil.

1957 : Uğur Kıvılcım, Neriman Uğurlu, Aysel Tanju, Pervin Par, Beyhan Akıncı, Suzan Avcı, Tomris Hakgüder, Fatma Girik, Saime Bekbay, Leyla Sayar, Zehra Demirkan.

1958: Çolpan İlhan, Rengin Arda, Yıldız Sevingen, Evrim Fer, Emel Yıldız

1959: Nilüfer Sezer, Nuray Uslu, Özen Tutucu, Tijen Par, Seden Kızıltunç, Peri Han, Sevim Tuna, Türkan Şoray.

1960 : Nur İnsel, Papatya Alkaya, Diclehan Baban, Gönül Yazar

1961: Suna Selen. Ayfer Koray, Oya Tan, Sevim Çağlayan, Tolga Tiğin, Birsen Menekşeli, Semra Sar, Nebahat Çehre.

1962: Gülgün Ok, Filiz Akın, Merih Meral, Sevim Emre, Mine Soley, Hilal Esen, Sevil Candan, Sevda Nur.

1963: Yıldız Kafkas, Seher Şeniz, Zuhal Tan, Devlet Devrim, Hülya Koçyiğit, Ajda Pekkan, Mine Sun.

1964: Gülbin Eray, Gülgün Erdem, Tülin Elgin, Funda Postacı, Selma Güneri, Zerrin Arbaş, Sema Özcan, Nurlan San, Semiramis Pekkan, Elif Türkan, Doğu Erkanlı, Benan Öz.

1965: Safiye Filiz, Gülsün Kamu, Selda Alkor, Esen Püsküllü, Nuran Aksoy, Yıldız Tezcan, Meriç Başaran, Nesrin Sipahi, Neriman Ateş, Nevin Nuray, Sevinç Pekin.

1966: Emel Turgut, Ayda Can, Sezer Güvenirgil, Figen Say, Ayla Algan, Aynur Aydan, Eva Bender, Leyla Tunca, Suna Keskin, Bilge Tandoğaç, Nalan Egesan.

1967: Hülya Aşan, Birsen Ayda, Sunay Sun, Mine Mutlu, Meltem Mete, Sevgi Can, Meral Küçükerol, Oya Peri, Müjgan Ağralı, Nilüfer Koçyiğit, Ayten Kaçmaz, Zeynep Aksu, Feri Cansel, Lale Belkıs, Tülay Erdeniz, Hülya Darcan, Figen Han, Tansu Sayın, Serap Olguner, Esin Gülsoy.

1968: Zeynep Tedü, Aynur Akarsu, Nil Kutval, Nazan Şoray, Ülkü Özen, Fatma Karanfil, Seyyal Taner.

1969: Piraye Uzun, Nil Göncü, Melek Görgün, Nil Başak, Kâmuran Ballı, Hülya Tuğlu, Hayal Sirer.

1970 : Ece Cansel, Birtane Güngör, Nikhet Egeli, Emel Sayın.

1971 : Neşe Karaböcek, Meral Zeren, Müşerref Tezcan, Nesrin Nur, Alev Uğur, Ceyda Karahan, Yeşim Yükselen, Bahar Erdeniz, Gönül Hancı, Ender Doruk, Yeşim Tan, Nesrin Kaptan, Safiye Yankı, Fatma Belgen, Funda Ege, Deniz Erkanat, Emel Özden, Aysun Güven, Zeyno Çilem, Seyhan Gümüş, Ülkü Ülker, Tijen Doray, Beyza Başar, Leyla Kenter.

1972: Nalan Çöl, Anuşka (Elif Ozangil), Perihan Savaş, Nilgün Atılgan, Ayşin Atav, Hamiyet Yankı, Gül Tener, Hülya Şengül, Deniz Gökçer, Nazan Adalı, Ender Çerçioğlu, Melda Sözen, Hale Soygazi, Pelin Ceylan, Sema Tamer.

1973: Füsun Önal, Senar Seven, Semra Özdamar, Gönül Tansil, Nazan Berk, Gülşen Bubikoğlu, Gülistan Okan, Nükhet Duru, Elif Pektaş, Necla Soylu, Ayfer Başıbüyük, Tennur Solak, Meral Orhonsay, Ceyhan Cem, Aydan Adan, Pakize Suda, Zeliha, Nazan Ece, İlknur Taçbaş, Necla Nazır.

1974: Ayten Alpman, Ferda Büyükgüneş, Güngör Bayrak, Melek Ayberk, Özden Yüce, Melike Demirağ, Ahu Tuğbay, Azra Balkan.

1975: Romalı Perihan, Selen Büke, Sema Eyüpoğlu, Meral Deniz, Yurdanur Gerçeker, Yonca Yücel, Birsu Birsel, Serpil Nur, Alev Altın, Dolgan Sezer, Perihan Ateş, Gönül Eren, Şeyda Senem, Romina Terry, Sevda Aktolga, Betül Aşçıoğlu, Emel Aydan, Nur Soylu, Itır Esen, Nil Burak, Beba Loncar, Burçin Doğu, Yaprak (Tülin Kazan), Nalan Akbay, Sonia Viviani, Leyla Şahin, Christine Carol, Saadet Gürses, Müjde Ar.

1976: Ayşen Cansev, Ayben Erman, Harika Değirmenci, Defne Toppare, Canan Perver, Oya Başar, Gülsen Gürsoy, Karaca Kaan, Serpil Örümcer, Nejla Fide, Karin Weil, Senem Kayra, Zuhal Ardahan, Daniella Giardano, Ayşe Kemikoğlu, Ayla Oranlı, Filiz Ersürer, Banu Alkan, Bedia Akartürk.

1977: Canan Ceylan, Zerrin Doğan, Müge Güler, Bahar Öztan, İlkay Gün, Nilgün Ceylan, Zerrin Egeliler, Semra Alpay, Suna Yıldızoğlu, Oya Yurdakul, Oya Aydoğan, Ayşen Selvi, Okşan Ay, Perihan Ümran, Esengül.

1978: İnci Engin, Semra Alper, Gülden Karaböcek, Ela Altın, Tülin Tan, Funda Gürkan, Gülden Gül, Antonella Monopoli, Deniz Akbulut, Dilber Ay, Harika Avcı, Meral Banu, Gölge Başar, Aylin Berkay, Sema Yıldız, Sezen Aksu, Mehtap Seba.

1979: Meltem Işık, Emel Canser, Deniz Türkali, Sabahan, Perizat, Harika Öncü, Zafir Seba, Bilgen Bengü, Semra Türel, Nur Sürer, Hülya Yiğitalp, Gülsen Tuncer, Nazan Saatçi, Jale Efecik, Seda Sevinç, Nilüfer Utku, Nilgün Altıner, Aynur Akkum, Begüm Bahar, Melike Zobu, Behiye Eraksoy, Ayfer Özcan, Perihan Onur.

1980: Defne Yalnız, Gül Vergon, Feryal Feray, Azize Gencebay, Şerif Sezer, Hülya Süer, Arzu Ece, Serpil Çakmaklı, Sibel Egemen, Bilun Nazlıhan, Oya Başak, Filiz Özlen, Süheyla Artum, Huri Sapan, Chistine Haydar, Şehnaz Dilan.

1981: Işıl German, Hülya Başak, Pembe Mutlu, Gönül Şenay, Işıl Yücesoy, Nazan Ayas, Bahar Öztan, Mehlika Kenter, Özlem Onursal, Kibariye, Deniz Uğur, Seda Sayan, Tülay Erçetin, Ümmüye, Emel Türner.

1982: Yaprak Özdemiroğlu, Neşe Aksoy, Mine Koldaş, Perihan Sözen, Bilgen Gökçen, Arzu Atalay, Alev Sayın, Çiğdem Tunç, Damla Coşkunoğlu, Berrin Tuncel.

1983: İnci Bayram, Arzu Aylun, Fatoş Çelik, İnci Saner, Derya Tuna, Zuhal Olcay, Nilgün Saraylı, Hülya Avşar, Nilgün Bubikoğlu, Nuray Yavuz, Serra Yılmaz.

1984: Ayşegül Unsal, Güzin Doğan, Beyhan Baysal, Zümrüt Cansel, Füsun Demirel, Burçin Orhon, Nilgün Akçaoğlu.

1985: Çeçilya Daymaz, Ayşe Tunalı, İpek Pınar, Leyla Önder, Selma Poyraz, Müge Akyamaç, Derya Arbaş, Neslihan Acar, Sevtap Parman, Gülsen Akkaya, Nur İncegül, Nilgün Nazlı.

1986: Bergen, Sibel Turnagöl, Şahika Tekand, Fatoş Sezer, Meral Gökçe, Serap Aksoy, Belkıs Akkale, Arzu Aydın, Sevim Özün, Filiz Taçbaş, Nil Ünal, Oya Palay, Oya Demir, Sema Peker, Süreyya Mertoğlu, Selin Dilmen, Gül Erda.

1987: Fulden Uras, Çiğdem İşbilir, Meral Oğuz, Aslı Altan, Sedef Ecer, Nilüfer Öz, Yasemin Alkaya.

1988 : Nilüfer Açıkalın, Lâle Mansur, Meral Konrat, Duygu Asena.

1989 : Zeliha Berksoy, Binnaz Avcı.

1990 : Nuray Hafiftaş, Seren Serengil, Alev Baymur, Gamze Tunan, Esin Moralıoğlu, Sema Yumak, Sumru Yavrucuk, Nurseli İdiz.

1991: Özlem Savaş, Hülya Aksular, Yasemin Yalçın, Meltem Doğanay, Sibel Gökçe.

1992: Anna Maria Bubke, Gülay Pınarbaşı, Larissa Litichevskaya, Hanna Schygulla, Güler Yaman, Ayla Özel, Sandra Ambroz.

1993: Ece Uslu, Neslihan Sezer, Elif İnci, Demet Akbağ, Serap Sağlar, Ayşegül Aldinç, Bennu Yıldırımlar, Banu Hepçekenler, Meltem Cumbul, Zuhal Gencer, Seval Uğur, Deniz Türkali, Meltem Savcı, Derya Alabora, Berna Laçin, Jale Arıkan, Pıtırcık Akerman, Müge Akyamaç.

1994: Bennu Gerede, Elif Kramer, Sevda Demirci, Natalie Heroux, Selmin Karaali, Sinem Dinçay.

1995: Şebnem Saner, Beatriz Rico, Rana Erik, İpek Tuzcuoğlu, Olivia Bonamy, Işık Yenersu, Süeda Can, Ülkü Duru, Tilbe Saran, Deniz Uğur.

1996: Ayda Aksel, Sevgi Kaya, Gabi Osmanoğlu, Yeşim Salkım, Francesca D'aloja, Meral Yüzgüleç, Zişan Uğurlu, Jessica Cambell, Hande Ataizi, Ceren Erginsoy, Hülya Karakaş, Ayşen Aydemir, Julia Brendler.

1997: Sevtap Çapan, Sabina Sanzio, Yelda Kaymakçı Reynaud, Nihal G. Koldaş.

1998: Ella Manea, Ceyda Düvenci, Mirzin Kapazan, Başak Köklükaya.

1999: Arzu Yanardağ, Demet Şener, Şebnem Özinal, Ebru Destan, Melda Arat, Elyse Mirto, Sema Köksal, Funda Barın, Zara, Pelin Batu, Filiz Kutlar, Gülen Çehreli.

2000: Sevinç Erbulak, Nihan Durukan, Yekaterina Rednikova, Nadezha Goreleva, Alla Rugnavo, Anna Veronova, İlknur Soydaş, Şıvga, Şahnaz Çakıralp, Devin Özgün Çınar, Sanem Çelik, Şebnem Köstem, Özlem Yıldız, Anna Bieska, Eylem Yıldız, Billur Kalkavan, Hilal Cebeci, Şebnem Sönmez, Özge Özberk.

2001: Katerina Papadaki, Kıvılcım Karaaslan, Melda Pekcan, Arzu Oş, Ece Ekşi, Nurgül Yeşilçay, Zuhal Tatlıcıoğlu, Zeynep Tokuş, Güzide Duran, Deniz Akkaya, Yasemin Kozanoğlu.

2002: Rojda Demirer, İdil Fırat, Melisa Sözen, Seray Sever, Şebnem Scheffer, Tatsyana Tsvikeviç, Sibel Taşçıoğlu, Özgü Namal.

2003: Sibel Can, Eli Margo, Seda Akman, Sultan Gündüz, Rüçhan Çalışkur, Nurhayat Kavrak, Yeşim Büber, Binnur Kaya, Tuba Ünsal.

2004: Asuman Dabak, Tülin Özen, Dolunay Soysert, Feride Çetin, Vildan Ataseven, Dilek Serbest, Gamze Özçelik, Gülse Birsel, Helin Avşar, Azra Akın, Doğa Rutkay, Ayça Bingöl.

2005: Ebru Ceylan, Demet Evgar, Ahu Türkpençe, Petek Dinçöz, Müge Ulusoy, Goncagül Sunar, Fadik Sevin Atasoy, Ebru Aykaç.

ISBN 975-6063-24-4
9789756063248

agâh özgüç Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi

"Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi"nde neler var? "Yeşilçam'ın güzel hizmetçileri", "olgunluk çağını yaşayan kadınların erotizmi", "jartiyerli filmler", "striptiz sahnelerinde cinsellik", "lezbiyen ilişkiler", "erkekten dönme kadınlar", "vamp erkekler", "mastürbasyon ve orgazm fantezileri", "travestiler", "şalvarlı erotizm", "toplu sevişme" ve insanı dehşete düşürecek kadar gerçeküstü çılgınlıklar...

Yeşilçam: Türk sinemasının 'rüya fabrikası.' Bir yıl da 17 film çekecek kadar fantastik rejisörler, jilet gibi erkekl şiir gibi kadın oyuncular, muazzam şarkılar, karmakarışık hikâyeler, her şeye rağmen acayip güzel ve muhteşem film

Bu filmlerin kahramanları: Tecavüzcü Çoşkun'lar, parçalayan Behçet Nacar'lar, içkilere ilaç atan Nuri Alço'la yırtan Kazım Kartal'lar, masum kadınları ağına düşüren Önder Somer'ler, kadife gibi Arzu Okay'lar, rüya gibi Figen Han'lar, düş gibi Oya Peri'ler, şuh Zerrin Doğan'lar sinema perdesini yırtıp birden ortaya çıkacakmış gibi duran Dilber Ay'lar bizim için gerçeğin ta kendisiydi. Bu oyuncular, yeryüzünün en güzel lunaparkında harikulade parendeler atarak seyircilerine, tamamı harika ve unutulmaz filmler izlettirdiler.

BU BİZİM HİKÂYEMİZ VE BİZ YEŞİLÇAM'I ÇOK SEVİYORUZ

Agâh Özgüç, Yeşilçam'ın tarihini yazmaya devam ediyor...

+1 kitap